Karol [illegible].

Munda stolczonowane.

[illegible]

~~IV~~

przedwojenne!

Nowy Dach,

Rozd. III / 2

(brulion)

(pierwotnie III/1)

~~Skąd to~~ Tęsknota wszystkich
marzycieli! Chwila obecna dla nich
niedostateczna. A ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~, odznaczających się
jako obraz w przyszłości, w obrazie tym
[illegible] w sobie aby go w sobie [illegible]
przyjmie. W tym tkwi leży niedostatecznie
sporo dużo egotyzmu.

Jaki stan duszy, wedle Słowackiego
[illegible] [illegible] dla obrony przed
bólem [illegible] ból nadziei! Nie [illegible]
[illegible] ~~[illegible]~~ w [illegible] [illegible] — wyraz
[illegible] ~~[illegible]~~ w [illegible] ~~Achilles~~ — w [illegible]
gdzie ból nie jest bólem, radości nadzieją,
ale [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible]
[illegible], do samotnika [illegible], [illegible] w
[illegible] prawdziwego ducha [illegible]; [illegible]
nam ~~[illegible]~~ w nią [illegible],
Zkąd te [illegible] ~~[illegible]~~ [illegible] [illegible],
[illegible] [illegible] ~~[illegible]~~ [illegible]
[illegible], [illegible] [illegible] [illegible] niezrozumienie!"
Samotność, niezrozumienie, [illegible] egotyzm,
~~[illegible] [illegible]~~ [illegible] [illegible] [illegible] to
niezrozumienie ~~[illegible]~~ [illegible] ponad tłum; —
a boleść [illegible] [illegible] [illegible]
przód [illegible] stygmatem wielkości! —
~~[illegible]~~ [illegible] przez ludzi — czasem —
~~[illegible]~~ Prometeusz — [illegible] przez Bogów.
Zkąd — od [illegible] [illegible] się — [illegible],
[illegible] [illegible] i Bogów; [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible], Bóg [illegible]. Nietylko Prometeusz ale
i [illegible] Bogów się [illegible] sympatji jako
[illegible] [illegible] Bogi! A [illegible]
zbójcy i [illegible] są [illegible] [illegible]
przestrzeń do [illegible]. — Nie [illegible] [illegible]
ból samotności, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible],
~~[illegible]~~ [illegible] ~~[illegible]~~ w [illegible],
poety i [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible]
[illegible] jest wyraz [illegible] z [illegible]
[illegible] w [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
dodając [illegible] [illegible]. Inne [illegible]
[illegible] przez [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] za [illegible]! Cierpienie [illegible].
I potęgi [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Wyżej i w [illegible]!

V Słowacki [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], w [illegible] [illegible].

~~[illegible]~~ wyznana miłości w formie co prawda dość abstrakcyjnej miłości ludzkości, lub pewnie abstrakcyjniejszej ludzkości która ma być.

I w ~~[illegible]~~ tem powinien tkwić pewna dawna prawda. Na tle ~~[illegible]~~ szumnych teorji o szczególnych przywilejach geniuszów które same ~~[illegible]~~ w sobie noszą swój cel i prawo, niemu w obec stanęła niezwalczona, w imieniu od ~~[illegible]~~ następstwa. Tak powstała teorja sztuki dla sztuki — zasada ~~[illegible]~~ [illegible], ale także teorja ~~[illegible]~~ ogromnych [illegible] do przypadkowych [illegible], teorja genialnej swobody, wyrównanie na każdy dzień, moralnego ~~[illegible]~~, uwarunkowany z intelektem który się spełnia z zadaniem. ~~[illegible]~~ [illegible] się [illegible]. Odwrotnym biegunem [illegible] jest twórczość, idea [illegible] niezbędnego. Niezależność do niektórych ludzkich zastępuje nieograniczone możliwości, a czasem niezależność do utworzenia [illegible] [illegible] się z możliwości do nadużywania jednak. ~~W tym wypadku [illegible] się [illegible]~~

W tym wypadku, albo ludzi [illegible] zwraca się [illegible] Boga [illegible] [illegible] człowieczej i narodowej ludzkości, ~~[illegible]~~ [illegible] [illegible] się [illegible]. — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] się do wszystkich afektów. — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] na tle myślowym ~~[illegible]~~ i fantazyjnym ~~[illegible]~~ [illegible] jest to [illegible] [illegible]. [illegible] Boga, albo [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] się [illegible].

[illegible] [illegible] [illegible] miłości ludzkości z [illegible]. Albo znowu [illegible] [illegible] na [illegible] [illegible] [illegible] które [illegible] [illegible], ale [illegible] [illegible] się [illegible]; miłość jest [illegible] w [illegible] obojętności.

2 4

przeniesione do wstępu II

nie jeszcze, a odczuwany przecież głębią sklepień, pęd kolumn w górę, mroki kaplic, dźwięki kroków i głosów od zwykłych odmienne, wnoszą jakąś dziwną i świętą.

— 1 —

Materyałem elementarnym poetyckiej sztuki jest słowo. Słowo jest przedewszystkiem symbolem pojęć. Pojęcia same w sobie niemają wartości uczuciowej. Takie nawet słowa jak ból, miłość, wzięte w suchym traktacie fizyologicznym wartości uczuciowych nie ujawniają. Uderzają o duszę naszą jak serce dzwonu o spiż na którym położono rękę; wydają głos, nie wydają dźwięku. Jak dzwon wydaje dźwięk gdy uderzenie serca rozchodzi się falą, wprawiając w wibracyę cząstki spiżu, tak i serce słów musi w drganie wprowadzić duszę naszą, budząc drzemiące w niej spokrewnione pojęcia. Z tych jedne nabyły już gdzieś kiedyś dla nas uczuciowego zabarwienia i w tej sukience przyszły. Zbudzone — rozwijają swoje barwy. Inne — każde odmienne, każde drugiemu tylko w czemś podobne — w zbliżeniu ku sobie dopełniają się, barw nabierają; z elementów składają całość z szmerów dźwięk. W martwe symbole wstępuje życie. Wydwiłają im twarze, zapalają się oczy, tryskają skrzydła. Teraz świecą, dźwięczą.

Tak to pojęciowa treść słów drogą pośrednią nabiera uczuciowej wartości, przez pobudzenie asocyacyj pojęciowych; poeta tę asocyacyę idej musi zapoczątkować, suggerować ją.

Sztukmistrz, którego sztuki materyałem i środkiem są słowa, symbole pojęć, nie działa na nas z zewnątrz, ale z wewnątrz. Jeśli dla właściwego celu tej sztuki obojętniejszym jest dźwięk jako dźwięk a istotniejszą pojęciowa treść słów, więc sztuka ta nie działa na nas w pierwszym rzędzie przez wrażenia dźwiękowe, – śmiesznem byłoby twierdzić że celem jej są wrażenia wzrokowe – jako pisana litera; inne zmysły wcale nawet nie pośredniczą. Zatem przez wrota zmysłów wchodzi ta sztuka niewidzialnie, jak ciemne promienie i dopiero na duszy naszej rozbłyska. Wszystkie barwy do obrazów, które maluje, wszystkie zarysy kształtów które rzeźbi słowem, pochodzą z nas samych. Jeśli nie drzemią w nas wyobrażenia, ideje wrażeń, które ona chce pobudzić, daremne jej wołanie. W pustce nic jej nie odpowie – albo też echo odrzuci zgłoski, słowo po słowie, niezwiązane w akord; niczyją pojęciową treść słów-symbolów. Słowacki który z manii swojej wszystko chciał wyjaśnić, tłomaczy tę prawdę anamnezą. „Gdybyście nie wiedzieli w głębi ducha waszego o całej przeszłości, nicby dla was niemógł być ani rewelatorem, ani poetą, ani malarzem ... albowiem dziś przychodziłyby duchy niemające żadnego związku z myślą i czuciem ludzi." (W.N.)

Racyonalistyczne przyjmowanie poezyi jest daleko łatwiejszem niż uczuciowe. Przyjmujemy treść tak jak ona w słowach jest

złożoną i nie tworzymy sami nic. A słowa dla nas „w długą rymu składną się kolumnę - bezwładne, ciche, jako trupy w trumnę." Dla ożywienia ich w sobie trzeba mieć w duszy złożony bogaty materyał asocyacyjny, któryby mógł rozdźwięczeć; trzeba mieć nadto tę ową pobudliwość, która materyał ten łacno w ruch wprawia, dalekie zbliża, nieruchome uruchamia. Jest to „dar Boży." Jednakże dar ten może być kształcony i rozwijany. Poezya współczesna poddająca i budząca odległe, subtelne, niespodziewane asocyacye, jest produktem ewolucyi, w której wysubtelniała ~~coraz bardziej~~ i siebie coraz bardziej - i dusze czytelników. Słowo, w ciągu tego rozwoju, coraz to bardziej rozsadza skorupę swego <u>pojęciowego</u> ograniczenia; budzi się w niem kiełek nowego życia, wydostają się nowe <u>uczuciowe</u> wartości. Tak odmłodzone słowa, spotkawszy się, już nie witają się jak obojętni znajomi, ale rzucają się na siebie jak kochankowie, którzy odnajdują w sobie tajemnicę nieskończoności. Odnowiwszy się, nowe tworzą one ogniwa sczepienia, - w inne wchodzą związki, a nie bliskość je zbliża, ale odległość przyciąga. Tęskne, szukają dreszczów niespodziewanych zapładnień. Te związki samonalitycznemu tłumaczeniu coraz mniej stają się dostępne. Sztuka racyonalna ~~staje się~~ przechodzi w sztukę emocyonalną.

Jednem z najzwyklejszych, najpierwotniejszych narzędzi, któremi posługuje się sztuka poetycka dla kojarzenia idej, jest <u>porównanie</u>. Przyjrzemy się ewolucyi tego środka poetyckiego

niech nam posłuży do oświetlenia drogi jaką prze-
były sposoby poetyckiego kojarzenia pojęć w ogóle.
— Porównanie w najprostszej swojej formie
ma za cel objaśnienie rzeczy nieznanej przez
znaną. Dla poezyi ten cel prymitywny ma
małe znaczenie. Narzędziem poetyckiem staje
się porównanie dopiero z chwilą kiedy służy do
wypuklenia pewnego rysu rzeczy opisywanej,
w której uszedłby on naszej uwagi lub nie
wystąpił jako główny, a to przez zestawienie
z inną rzeczą czy zjawiskiem, w której ten
właśnie rys jest szczególnie wyraźny. Porówna-
nie podaje tu <u>sposób patrzenia na rzecz</u>.
Ten rys obydwom członom porównania
wspólny, rys który właśnie zostaje przez nie
wypuklony, zowią tertium comparationis.
Otóż to tertium comparationis, to ogniwo
asocyacyjne, ulega charakterystycznej ewolucyi,
która odzwierciedla w sobie właśnie ogólną
ewolucyę poetyckiego kojarzenia pojęć.
Uwypuklenie rysu pewnego przez porówna-
nie, w dalszym rozwoju staje się zmienieniem
tego rysu w pewnym kierunku. Jeżeli
Ajax ryczy „jak sto wołów" to celem ta-
kiego porównania jest zolbrzymienie
głosu f bohatera, nadanie mu mocy
nadnaturalnej, zatem przedstawienie go
takim, jakim bez tego wyobraźniby się
nie przedstawił. Tutaj to dopiero porównanie
przez asocyacyę idej odleglejszych już,
tworzy coś nowego; przestaje stwierdzać
coś przez wskazanie analogii w świecie

6. zewnętrznym, a straszą wewnątrz nas, w poję-
ciu naszem coś, co właściwej analogii w rzeczy-
wistości nie ma. Reprodukcyjną wyobraźnię
zastępuje fantazya twórcza, konstrukcyjna.
Zbliżone tu zostają dwa pojęcia nie dlatego
że są podobne, ale dlatego ażeby je upodobnić;
jedno ma być zabarwione barwą drugiego.
I często wreszcie jako tertium comparatio-
nis zostaje tylko właśnie ta barwa, ten na-
strój; - leży ono wtedy zupełnie w sferze uczucia.
Wtedy potrzeba niezbędnie aby w czytelniku
obraz użyty do porównania budził dany
nastrój, posiadał uczuciową wartość, inaczej
nie może on pojąć jego znaczenia.
... „I stało na tem imieniu śpiewanie
Jak zegar, kiedy na północy stanie."
Racyonalistycznej analizie poddane tu jest
aż nadto wyraźnie że punkt porównawczy
leży w słowie „stać", zrozumie ona przeto
że porównanie ma charakteryzować powta-
rzanie się wciąż tych samych dźwięków.
Ale czy to słowne zrozumienie wystarczy
do objęcia całej uczuciowej wartości poró-
wnania? Czy złożone są w duszy waszej-
może od dzieciństwa- asocyacyjne wyobra-
żenia które pod tem dotknięciem zadźwię-
czą? Czy ma dla was urok strachu godzina
północy? Słyszycie jak zegar bije? Raz-
dwa- trzy- cztery... zda się bez końca. Każde
uderzenie coraz bliżej tej cyfry mistycznej,
dwanaście. A potem wiecie co nastąpi. Ta
cisza pełna tajemnic, co dzwoni w uchu,

drżoni w tętnach pulsów, chwila w której zdaje się wam, że coś położy na was niespodziewanie zimną rękę.— Chcielibyście nie słyszeć tych uderzeń, i chcielibyście oddalić tę chwilę w której zamilkną,— a one dźwięczą monotonnie jak krok konieczności nieubłagane. A jeśli to czujecie czy to nie uzmysławia wam w sposób niedościgły wrażenia które budzi powtarzane w każdym refrenie monotonnej kołysanki imię, niosące w sobie wyrzut sumienia, wspomnienie okropnej zbrodni, ból tępy a ciągły, strach kładnący w bezsennej nocy zimne palce na ciężkie powieki?

Wybrałem przykład bardzo prosty, dla okazania jak porównanie zawierające całkiem normalne, że tak powiem „poprawne”, — wybitne tertium comparationis, jeśli asocyacye odległe zaczepia a nie rys zewnętrzny ma uzmysławić ale nastrój poddać, przez to samo już we właściwej swojej wartości uczuciowej dla wielu jest nieuchwytne.

2 — A teraz przydam [przytoczę] z tej samej pieśni Króla-Ducha — przykład daleko charakterystyczniejszy, wypadek gdzie pomost asocyacyjny jest tak subtelny, jak owa kładka z ostrza brzytwy w raju Mahometa, po której tylko duchy takiej lekkości jak Słowackiego bez szkody przejść jeszcze mogą.

Ślepy Mierzdo spoczywa w półśnie. W duszy jego mrok taki ciemny jak noc co go otacza. Wyobraźnia jego nie zna barwy i

światła, duch jego „niewidzący kolorów natury" - „jasnego nigdy on nie ujrzał słońca" - „wszędy smutno mu i ciemno" - „nigdy dzieciątko anioł nie nawiedzi." W tej ponurej otchłani duchowej tylko na ciemne mgły wspomnień anamnetycznych krwawe obrazki kładzie jakieś straszne łuny dawnych bolesnych żywotów. Ciemność, martwota, bezbarwność, zobojętnienie. W tem, niespodzianie przychodzi nań pełna barw i światła anamnetyczna wizya raju. Na ciemną krainę jego myśli ~~lunęło na ciemną krainę~~ „lunęło słońce"

Mig jeden tylko - a ja ciemny wzrora
I niewidzący kolorów natury
Podniosłem pełne już kolorów łono
Jasnością we mnie przez duchy wstrzeloną.

I oto ustęp na który chcę zwrócić uwagę.

„Chwileczka jedna a rozweselnica
Ciemności moich, ta chwilka jedyna
Przysłana z nieba jako gołębica
Na szyi złota, - rubinowa - sina
Tak się zażegła w oczach jako tęcza
I swój tęczowy wachlarz z piór rozgina...
A ducha który jak spowity leży,
Rozwija jak kwiat - na świat coraz szerszy."

Dla racyonalisty starej szkoły strofa ta przedstawia się niezawodnie jako horrendum. Pomijając słuszny zarzut który można zrobić dwom pierwszym wierszom (w chwileczce jednej chwilka się zażegła) wytoczy on następujące: gdzie jest tertium comparationis między „chwilką" a „gołębicą"

albo „świecą"?; – jak można równocześnie użyć dwóch porównań, gołębicy i świecy, porównań w dodatku niemających z sobą nic wspólnego?; – jak może „chwilka" rozginać wachlarz z piór?; – jak może przez rozginanie wachlarza z piór rozwijać ducha nad świat? – Wszystkie te zarzuty są – dziwna rzecz – zupełnie racyonalne – i – zupełnie głupie. (Nie nowina to zresztą racyonalizmowi nosić maskę abderyty.) Racyonalizm zresztą [illegible] pochodzi z Abdery. Chodzi bowiem o to co użyte porównania chcą wyrazić, co suggestyonować, i z jakim skutkiem to czynią. To o ich wartości rozstrzyga.

Więc niespodzianość i szybkość zjawienia pełni światła wizyi podana jest wyobrażeniem zażegnięcia świecy. Słowo „zażegła" suggeruje szybkość, niespodzianość. Dla tem większego nacisku użyte ono jest w metaforze (chwilka się zażegła), a porównanie ze świecą służy tylko do uwypuklenia w ściślejszem znaczeniu tego zjawiska, więc do wywołania konkretnego, silnego wyobrażenia wzrokowego. W ciemności znagła zażegnięta świeca, olśnienie, oślepienie wzroku. – Wywołanie drugiego obrazu, gołębicy, ma dwa suggestyjne cele. „Przysłana z nieba jak gołębica". To symbol pokoju. Dlatego każdemu kto czyta ten wiersz i zatrzyma się na nim, widzi gołębicę białą. Dopiero w następnym wierszu ujrzy ją kolorową. Można więc powiedzieć że nie dwa, ale trzy obrazy użyte zostały w tem ogni-

nie porównania: świeca, gołębica biała, i bar-
wny gołąb gruchający. Bo wiersz: „na szyi
złota, rubinowa, sina" – a później „i swój
tęczowy wachlarz z piór rozgina", wywołują
najwyraźniej obraz gołębia gruchającego.
(Nawiasem mówiąc w tym drugim wierszu
porównanie przybiera formę metaforyczną,
gdyż „chwilka" zostaje wprost utożsamioną
z gołębiem rozginającym wachlarz piór.)
Podgardle rozdyma się i mieni barwami
roztacza się tęczowy wachlarz ogona. Rozmai-
tość, ruch, zmienność barw: taką jest wizja
co się zażegła, taką właśnie przedstawiają ją
dalsze strofy, bo w oczach stoi nam wciąż
obraz mieniącego się barwami, ruchliwego,
przymilającego się gołębia. Powiedziałbym: roz-
brzmiewa w niej nawet miłosne jego gruchanie.
Budzi to w nas nastrój miękki, w którym
jest jakiś ton miłosny, coś z tęsknoty i
pragnienia. Odczuwamy w sobie owo „odtajanie"
i odczuwamy jak ponury „spowity", zalękniony
ciemny duch ślepego Mieszka pod czarem
wizji rozkwita – coraz szerzej... Porównanie
wzięte budzi w nas więc asocjacje dalsze
niżby z literalnego jego tłumaczenia wypadało;
już nie tylko barwa, ale – ruch i głos gołębia
przychodzi z pomocą naszej wyobraźni, – rzeczy
które w wizji się nie powtarzają, które z nią
bezpośrednio nie mają nic wspólnego, ale dają
jej właściwy nastrojowy podkład. I tem dopiero
na pozór tak odległe dziwaczne nawet porówna-
nie się tłumaczy; tertium comparationis

11\. leży tu właściwie w sferze uczuciowej. I dopiero ów gołąb daje życie onej wizyi. Dla nas <u>on</u> to jest wizya; widzimy go, słyszymy. Bez niego przy całem bogactwie wszystkich barw wizyę ową widzielibyśmy bladą. Bo poniekąd spełnia tu porównanie swój cel pozytywny: uwy-stawia – i daje odczuć – nieznane przez znane.
Ale te asocyacye odległe, te nastroje subtelne, ta szybka zmienność obrazów do porównania wziętych, obrazów z których żaden nie jest tem co ostatecznie ma być wyobraźni naszej pod-dane, ale zostawia tylko ton jeden, dopiero w zespole dający akord, – to wreszcie że tertium comparationis pada tu w sferę uczuciową, że nie chodzi o uzupełnienie czegoś, ale o ~~za~~ zestrojenie duszy czytelnika z tonem który ~~ma~~ przebrzmiewać wywołaną przez poetę wizyę: to wszystko racyonalistycznemu pojmowaniu niedostępne, rozbłyska w cudowną grę barw i dźwięków nie wszystkim oczom i uszom.
Podobnej ewolucyi jak porównanie ulega meta-fora.
Podczas gdy porównanie upodabnia, metafora wprost identyfikuje. W charakterze więc tego środka poetyckiego leży większa precyzya, do czego przyczynia się i jego zwięzłość. Zwięzłość ta miałaby nadto to wielkie znaczenie, że umożliwia żywą, zmienną i barwną grę aso-cyacyj – gdyby nie ona właśnie zacieśniała granice zastosowania metafory. W meta-forycznym skrócie za wiele jest ogniw wypusz-czonych, za wiele trzeba się domyślać. Dlatego

to poeci nawet barwni w porównaniach, bardzo często w metaforze są nieśmiali i banalni. Ale im śmielej poezya kojarzy wyobrażenia, im więcej wrażliwości wymaga od czytelnika, tem śmielej też używa zwrotu metaforycznego; przytem nastrój staje się dla niej tak istotną cechą rzeczy, że formalna identyfikacya jest już częściej właściwszym wyrazem tej łączności, ~~poza~~ którą porównanie wyraża w sposób odleglejszy.
Jak porównanie przechodzi w formę metaforyczną, tego klasyczny przykład stanowi właśnie strofa, którąśmy dopiero co rozbierali. „Chwilka w jednym wierszu upodobniona do gołębicy - w drugim już identyfikuje się z nią - i jakby nią była, sama już ona, nie gołębica, rozgina wachlarz z piór.” Ale tu ta metaforyczna forma opiera się o sąsiednie porównanie i jest raczej tylko jakby licencyą poetycką. Takich jednak metaforycznych porównań w Królu-Duchu jest mnóstwo i przyczyniają się one w niemałym stopniu do nadania właściwego charakteru sposobowi obrazowania.

Aż na błękitach cudownej pogody
Snopami złotymi błysnął słoneczniki
Kijów, matuszka miast - w złotych obręczach
Na głowie, po pas cała w sadów tęczach

Obraz ten jest arcydziełem precyzyi i wyrazu. Jest prawie nie do pojęcia ile tu zmieściło się w tych czterech wierszach! Identyfikacya metaforyczna nadała obrazowaniu siłę i plastykę,

której nie wydobyłyby żadne rozwinięte porównania, a zwięzłość z metaforycznej formy siłę tę potęguje.

x x
x

– Określenia: barwność, błyskotliwość, subtelność, nastrojowość, zazwyczaj przeciwstawiane bywają precyzji i plastyczności. Zaszczytny – i twórczy zresztą epitet tęczowy, roztęczony, – który przylgnął do Słowackiego, mieści w sobie przecież ten posmak, że w plastyce wielkiemu współzawodnikowi, Mickiewiczowi, on nie dorównywa. On miał być malarzem i muzykiem, Mickiewicz rzeźbiarzem. (C. Norwid.) Charakter jego poezji emocjonalny subjektywizm, liryczny pierwiastek wszędzie występujący, przytem liczne wspólności z modernistami, którzy w praktyce i w teorji protegują półtony (que ton vers soit une chose envolée...), to wszystko myli i zasłania oczy na ogromne uzdolnienie plastyczne Słowackiego i na jego wprost fenomenalną precyzję wysłowienia.
– Takiej precyzji przykładem jest dopiero co przytoczony obraz Szyjora, który wtłacza się niezatarcie w pamięć każdego, kto go raz wziął w siebie. Przytoczę przykład drugi różniący się od tamtego wielką względnie prostotą środków.

Była w Nowiańskie wówczas ostawiona
Łokiet nazwana – czarodziejska góra.
Skalny szczyt miała – na buków ramiona
Włożony – w chmurach wisiała, jak chmura

Na niej pustelnia - z ciosu postawiona,
Ubrana w osty - i w paproci pióra...

Mieszczą się tu wprawdzie jedno porównanie ~~i dwie~~ (jak chmura) i dwie metafory (buków ramiona - paproci pióra), ale charakter ich jest całkiem nieskomplikowany, są przytem bardzo zwięzłe, a mówią niezmiernie wiele. „Pióra" paproci widzimy przecież całkiem inaczej a o wiele plastyczniej niż „paproć"; metafora: „buków ramiona" stawia nam przed oczyma charakter tych buków, które mają ramiona gałęzi rozłożyste, potężne, bo górę jakoby dźwigające, a równocześnie - wszak to wiadome?: inną staje się postać skalnego szczytu. Przez „buków ramiona" dźwigany przedstawia się on cięższym więc ociężałym, szerokim, a nie strzelistym, lekkim, jakbyśmy go sobie wyobrazić mogli gdyby nie uprzytomniono tego dźwigania. Ten ciężar aż w strefę chmur podniesiony, jakby tam zawieszony, przesłonięty tajemniczo, odcięty chmurą od podstawy, samotny ma w sobie jakąś potworną olbrzymiość, jakąś czarodziejską grozę. Obrazowi temu ~~chyba~~ na plastyce chyba nie zbywa. A takich możnaby przytoczyć mnóstwo. - Jednakże kiedy przyjdzie nam na myśl Pan Tadeusz uchodzący za pierwowzór plastycznego obrazowania, popadamy w pewną konfuzyę; widzimy bowiem że tu i tam mamy do czynienia z czemś całkiem odrębnem. Konfuzya ta polega na pomieszaniu pojęcia plastyczności z realizmem. Realizm Pana Tadeusza odzwierciedla naturę; obrazy Króla Ducha mają charakter wyższy.

To jednak nie jest jednoznaczne z rozmgleniem i zatarciem konturów. Owszem – słusznie podnosi Matuszewski – że wizje (niekiedy miewają i wyrazistość nierealną, większą od realnej. Sam kontrast od przymglonego tła uwypukla je; niekiedy zdaje jakby owe mgły „całe w świętych świecach" zbłysły się silniej, ożyły w swoich świetlnych punktach, i oto w jednem mgnieniu oka „już świece w hełmach" – ~~i oto w drugiem „już hełmy w płomieniach"~~, – a zanim fontanna rytmu oktawy wyrzuci swój najwyższy promień, nim zacznie się zniżać, „już wojska całe aniołów w zbroicach" stoją przed naszym ~~wewnętrznym~~ wzrokiem. Niekiedy one zjawy wyskakują z tła z taką nagłością i precyzyą, że zdaje się uderzą o nas, myśl nasza jakby cofa się o krok przed furyą ich pędu. A zawsze są większe od wszystkiego co żywe, – jak turnie tatrzańskie we mgle zdają się aż w niebo rosnąć, – jak miesiąc gdy „krwawą tarczą mgłę smętną roztrąca, większy się zdaje ludziom od miesiąca". To zolbrzymienie już samo, (zawisłe zresztą od koncepcyi poematu), odbiera obrazowi cechę realistyczną, której niemają i ze względu na całe traktowanie. Zdaje się że tylko z jednego punktu można na nie patrzeć, jak na owe mary, co z boku widzimy, „a gdy spojrzysz wprost, zniknione". Postacie w Królu Duchu mimo swej kolosalności i plastyki, robią wrażenie, że niemożna ich obejść. Przypomina się co Norwid powiedział o Lilli Wenedzie, że jest „jedną z tych architektonicznych mased podpierających gzymsy, mased, których czoła wyrażają, ale których szyja, piersi i ciała w płaskość ściany przepada". Są to niby karya-

tyki, o rysach z olbrzymim rozmachem, z olbrzymią siłą ciosanych, ale spodem stracone w ścianie, tonące w kolumnie, która ma architektoniczne w budowie znaczenie, rozwrzepione w ornament z liścia i dzwinia, z którego same jak kwiat się wywijają. Mają one jakiś rys architektoniczny i ornamentalny; są stylizowane.
Stylizowanie wszelkie zawiera w sobie dwa momenta: raz upraszcza, drugi raz przedstawia.
– Uproszczenie odbywa się w tem, że wydatnione zostają pewne tylko rysy na których szczególnie zależy, które streszczają w sobie charakter obrazu. Każda wizya ma niejako taki stylizowany charakter, a przedziwnie ta forma poetyckiego przedstawienia wynika z koncepcyi poematu, która opiera się na wizyi anamnetycznej. Czasem z mgły wieków anamneza wydobywa tylko „szaty jeden fałd," a w nim leży cała symfonia miłości albo bólu, czasem idzie z przeszłości ku nam tylko „dwoje stóp białych po głazów zieleni" a u tych stóp uklęka dusza nasza. – Tu oto widzimy a raczej słyszymy tylko głąb biesiadnej sali żywą, „wyjącą jako wół przez dorysłowe", a z tego zamętu wystercza z taką plastyką, że niemal każdą łuskę zbroi widać, „kułak żelazny" królewski pod którym szczękną cynowe misy na stołach i przycupnęło nieme przerażenie. Tu znów tylko „oczy z jasnością zieloną. – Dziś za mną chadzą uprzędnione czasem; – A na tych oczach iskry złote płoną, – A szata brzęczy i szumi atłasem". W noc, przez kościoła stromy widzimy ciemny zarys

samotnej postaci. Widzimy ją raczej uchem: bo „jęczy gradem bijącym po zbroi." Ten jęk, to właściwie ten akord, który ma tu wejść do poematu, to jest ta kwintesencya nastroju który tę postać zjawia naszej wyobraźni lepiej, niż gdybyśmy ją ujrzeli w pełnem świetle dnia. Krystyna stojąca na dachu zaledwie zarysowuje się bladem widmem, ale płoną od światła latarni bladawe smugi rysów, a z wielką psychologiczną prawdą skupia poeta uwagę na „jedwabne, złote pajęczyny, które trzymała w rękach i rzuciła z góry na one złote sznury i drabiny" wiodące ją na dół. – Najazd Normandów widziany pamięcią anamnetyczną przez „błękit wiedów" – streścił się w jednym tylko rysie: oto błyszczą u ich lecących wozów kół ogniste sprychy."

Jakkolwiek anamneza temu stylizowaniu przez skrócenie, przez wypuklenie pewnych tylko rysów, szczególny w Kr. Duchu nadaje wdzięk i charakter, to ono jednak nie tylko anamnezą się tłómaczy; owa dążność do podawania obrazów jednym rzutem, choćby jednem słowem, jest Słowackiemu właściwą. Nietylko cała jego twórczość dostarcza na to dowodów, ale przyznaje się on do tej dążności wprost, zdolność do takiego użycia słowa uważa za kardynalny postulat estetyczny. W liście do Krasińskiego uskarża się że słuchają go uszy nieskłonne poddać się tej suggestyi. „Zdawało mi się – mówi – że dosyć <u>jednym słowa zarysem</u> pokazać im piękną postać duchową, że <u>dbać nie trzeba o niedowidzenie, a chronić się tylko przesytu</u>;

sądziłem że wszyscy ludzie obdarzeni są platońską i etyczną uwagą". W istocie ta „etyczna uwaga" musiała dostatnić się jeszcze przez pół wieku... aby stać się przymiotem szczupłej garstki... Kiedy przy przeprawie przez Bug ciężka husarya Bolesława Śmiałego ubrana w hełmy złote, zaczęła tonąć, w okrzyku trwogi lud znalazł dla niej nazwę: „głowy złote toną."

„Bo lud był nadostatek wielkiego rapsodu,
Który o kształtów najjaśniejszych znakach
Wie - i sine Duchy gdy na świat wyprawia
To je przed ludźmi jednem słowem zjawia".

Ta więc zdolność, to „wielkich rapsodów" znamię i przywilej.

Ta zdolność stanowi techniczny przywilej i nadaje właściwy charakter nastrojowości Słowackiego. Nastroju nie podaje się przez realistyczne przedstawienie obrazu w świetle które wszystkie jego linie wydobywa; dla wywołania nastroju trzeba odrzucić szczegóły nieistotne, trzeba wydobyć duszę rzeczy. Albo - jeśli kto woli tak to pojąć - trzeba go na tyle przez zatarcie rysów podrzędnych pozbawić jego własnej indywidualności, aby można weń wlać indywidualność naszą. Tego dokonać można w dwojaki sposób. Albo przez przestylizowanie (w ornamentalnem znaczeniu terminu) polegające na skróceniu, uproszczeniu, wydobyciu rysu rozstrzygającego o nastrojowej wartości obrazu, albo przez omotywanie go tak długo pajęczyną naszych myśli, póki nie odmieni ona całkiem

19.

jego postaci. Pierwszą drogą idzie Słowacki - drugą - niestety - wybrała - nasza dzisiejsza „poetycka prozą". Gadulstwo identyfikuje ona z nastrojowością, oślinia swoją tryskającą ~~śliną~~ leniwą śliną świat, ażeby mu dać lubieżny połysk albo zgniłą siność trupa, składając słowo przy słowie, cegłę przy cegle, żadnej na swojem miejscu ale tak tylko, mniej więcej, - czasu przecież jest dosyć (zwłaszcza jeśli od wiersza płacą), - i tak aż do skutku, z której to roboty wychodzą gmachy potworne, bezkształtne, ciężkie, choć niekiedy, jeśli na to bezdroże zeszedł talent, w potworności swojej wspaniałe, jak świątynie indyjskie. Działanie suggestyjne na czytelnika da się tu porównać do ~~hypotezy wyso~~ hypnozy wywołanej przez zmęczenie nerwowe; nieszczęśliwa ofiara gotowa wreszcie tańczyć tańcem Derwiszy. A autor kiedy mniema że już ma dosyć, że już ją - tak mniej więcej nastroił na swój ton, puszcza ją nagle, choćby na łba rozbicie, urywając w połowie słowa. Zdaje ~~się~~ mi się że na formę tę, oprócz niebezpieczeństwa leżącego w traktowaniu prozą nastrojowych tematów, wpłynęło gadulstwo naturalistycznej powieści, która zresztą wywarła widoczny wpływ i na tematy, a często wprost, wyszedłszy na poszukiwanie „dreszczów nowych", po drodze przekształciła się z gąsienicy w motyla. - Jeśli więc mówi się o pokrewieństwie Słowackiego z modernizmem, to - Distinguendum est!

Więc nie mieszajcie mi się tu harfiarze
Którym dziś klaska tłum, ...

Wolałbym słuchać morza na wiszarze
Jakiejś opoki, co wieków pamiętna
W szumie, jakoby w nieskończonym rytmie
Odrzuca falom jedno, wielkie imię!

Takie jedno imię, jedno brzmienie, jeden obraz więcej mogą zawierać nieskończoności niż nieskończoność nastrojowych zbliżań i oddalań, przelewań z pustego w próżne, szeptów i półszeptów, półtonów i ćwierćtonów, paradoksalnych koziołków, a zawsze słów! słów! słów! na miejsce Słowa.

-- Uderzenie obuchem w głowę wywołuje w oczach wrażenie rozbłysku światła. Podobnie działa jasne, niespodziewane, silne słowo. Zjawia nam plastyczny obraz, choć rzuciło tylko jeden rys. Precyzja, zwięzłość, nagłość, niespodzianość wyrażenia zastępuje plastyczne wykonanie, wywołuje złudzenie plastyczności obrazu. Błyskawica sprawia wrażenie oślepiającej jasności więcej niespodzianością swoją, niż rzeczywistą intensywnością światła. Kiedy język poety „jak piorun jasny, prędki" znajdzie takie błyskawiczne słowa, to „ze słów rodzą się lwy albo smoki" Toteż jeżeli ściśle zanalizujemy środki jakiemi w Kr. Duchu wywołane są obrazy narzucające się wyobraźni naszej z nieporównaną plastyką, spostrzeżemy że w wielu razach całą tę plastykę ~~wywołało~~ wytworzyła sama tu nasza wyobraźnia na którą poeta rzucił tylko słowo-błyskawicę. Zdaje się że żadna nagłość uderzenia budzi pewniej i silniej podźwięk wszystkich asocy-

acyjnych tonów, które w zmgnieniu oka
układają linie i dopełniają barwy kształtów.
Wymaga to współdziałania wyobraźni czytel-
nika, ale też łatwiej tę wyobraźnię poeta opa-
nowuje, łatwiej ona przyjmuje jego suggestyę,
kiedy uwaga jest w stanie napięcia. Aby
poddawać nastroje trzeba wyobraźnię opanować;
aby ją opanować, wyprowadzić ją trzeba ze spo-
czynku, zmusić do ruchu, w którym jakoby
w stanie niestałej równowagi przyjmuje każ-
dem i najlżejszem pchnięciem udzielony
jej kierunek. Ta zwięzłość, jeśli kto chce,
jest to naturalnie pewne niedomówienie,
ale niedomówienie to nie zaciera ale podnosi
wyrazistość konturu, wydobywa „kształtu naj-
jaśniejsze znaki," – podnosi niejako wrażenie
monumentalności linii, która w ten sposób
lepiej zestraja się z architektoniczną całością.

alinea –Zestrojenie– poddanie szczegółów harmonii
całości to znowu stylizowanie. Król-Duch
utrzymany jest w nierównany sposób w tonie,
robi wrażenie doskonale zharmonizowanej
budowy. Karyatydy kształtów monumental-
nemi rysami wyzierają ze ścian tego
wspaniałego tumu, jego architektonicz-
nej symfonii poddane. Realizm rzeźbiar-
skiego traktowania ustąpił tu stylowym
potrzebom; kształty te są stylizowane – raz
przez uproszczenie, po drugie przez podda-
nie nastrojowi całości. Po trzecie nareszcie
odbiegają one od realizmu i przez to że są
stylizowane także w znaczeniu przeistoczenia

rysów realnego życia. Niema tu wprawdzie ucieczki od szarugi codzienności w romantyczną krainę cudów i świteziance, niejestto ani królestwo romantycznej Goplany ani ojczyzna przedromantycznego Filona; ale w tym poemacie opartym na fundamencie mistycznej wiary że „wszystko dla ducha i przez ducha stworzone jest," a „nic dla cielesnego celu nie istnieje", naczynia kształtów realnych przekształca duch wedle swojej potrzeby. One są wyrazem ducha doskonalszym niż codzienna, żywa trumna ciała. Istnieją dla wyrażenia tego ducha a kiedy go ciało wyrazić albo pomieścić nie może, to on „na kolumnę staje, ~~cały~~ w ogniach cały," (R. I. p. 2 sf. 34) piórami pawiemi gore na głowie natchnionej muzykantki; (r. III. p. 3. sf. 15) lub znajduje odpowiedzenie w otaczającej naturze, w mgle, w tęczy, we wietrze, w błyskawicy. Gdy chodzi przedewszystkiem o treść duchową, przeto „te są „kształtu najjaśniejsze znaki," które tę treść najlepiej ujawniają: karyatyda kształtu tonie więc w tle pokazując tylko oczy (r. IV. p. 2. sf. 43; - r. V. p. 1. sf. 25), - twarz osłoniwszy chwieje korabiem złotym na głowie, symbolem pychy, (r. III. p. 1. sf. 23.); Świętochna jeno „ślad ubożuchny swej nóżeczki" w poemacie zostawia (r. V. p. 4. sf. 10.) Zawsze nie chodzi o kształt jakim on jest, ale jakim widzimy go w barwie nastroju, którym go duch mieszkający w nim oblewa. Jestto zaakcentowane może pewnemi technicznemi względami, mianowicie formą osobową opowiadania, ale nie

przestaje być bardzo charakterystycznem, że ukazuje nam poeta często postać jakąś (postać swoją w poprzednich żywotach) przez oczy innych ludzi którzy ją widzą pod pewnem wrażeniem. Ukazuje ją tak jak oni ją widzą, więc już w barwie pewnego nastroju. W dwóch, najbardziej charakterystycznych wypadkach, widzimy ją oczyma prostaków których fantazya rodzi strachy uśpione, albo twory legendą. Oto jak odrażnego wyrazu nabiera w takich oczach twarz Popiela:

Na świecie o mnie śniono. Śród czeladzi
W podziemnych kuchniach gadano: żem blady
Jak miesiąc gdy się przejrzy w krwawej kadzi
W której pływają gwiazdom wężogady.

I tę samą twarz widzimy drugi raz, znowu przez pryzmat nastroju, kiedy przed jej straszliwością lud klęka:

„Widząc dwa skrzydła hełmu jak latarnie
I między niemi w środku zawieszoną
Tę twarz, jak lampę trupią i zieloną."

A oto znowu majestat królewski Bolesława w najwspanialszej purpurze chcąc nam pokazać, „z miłosną pokorą" pastuchów starych patrzeć nam każe, co to:

Patrzą.. i króla cień do lasów biorą
A potem — Bóg wie, jak tam w zawieruchy
W śniegach, przy ogniach, piszczałeczek korą
Wydęte imię moje w lasach było.
Bóg wie, jak długo dzwoniło i żyło.
Może dziś jeszcze są te dziwne echa
O królu duchu, o komnat świetlicach,

[illegible]

O twarzach, w których sam Bóg się uśmiecha...
Może gdzie - w górnych Karpat okolicach,
Może gdzie - w czarnej chacie u Polecha
Boky przy blasku guślarskim księżyca
Gdy myśl odemknął, a oczy przymrużą,
O takim królu pomną - albo wróżą...

Te dziecięce oczy ludu nie są najwspanialszym zwierciadłem majestatu? Czy jest środek poetycki którymby lepiej można pokazać ~~króla~~ „króla"? Obok tego króla wszyscy jakich literatura kiedykolwiek stworzyła - są kacykami. Zaledwie król Lir majestatem daje się z nim porównać.

Podobnego środka poetyckiego użył Matejko w Hołdzie Pruskim. Stoi tam u dołu obrazu, na kamieniu korzackim, w piórach pawich na hełmie, siwobrody ataman, gdzieś z kresów najdalszych Rzeczypospolitej przybyły... I w zadziwione, o dziecięcym wyrazie oczy, bierze ten obraz złocisty majestatu, aby go - w swoich piórach sam jak legenda wyglądający - jak jej symbol - na te najdalsze kresy niby „w dal wieków siną" - unieść i w legendę przetworzyć. -

× ×
×

Fantazya Słowackiego jest obrazowa. A nie w tem znaczeniu jakoby posiadał szczególną zdolność wzrokowej pamięci odtwarzającej po malarsku naturę, ale wrażenia wzrokowe są mu wykładnikami uczuć i nastrojów i te uczucia i nastroje obrazami wzrokowemi

25

odtwarza i poddaje. Uczucie tęsknoty za Ojczyzną wyraża się u Mickiewicza w ten sposób że „piękność jej, w całej ozdobie, widzi i opisuje.” U Słowackiego wrażenie zewnętrzne ma znaczenie bodźca, pod wpływem którego snuje sam z siebie. Ono

„...na mózgu, jak motyl na różę
Usiada, aż się kwiat listkami zmróży -
A potem nagle odemknie swe łono
Świeże i jasne - i na okolice
Rozesle wonie co wszystko pochłoną...”

Mickiewicz odzwierciedliłby „motyla wrażeń, ~~któr~~ który mu na mózgu usiadł,” - Słowacki reaguje jak kwiat, wonią; tą emanacyą własnej duszy napełnia czasem wszystkich kształtów. Kształty te zostają przeto przetworzone; tylko to co w nich było z treści uczuciowej przechodzi do poematu, bo uczucie wyraża się nie w sposób oderwany, ale biorąc za słownacza zarys kształtu lub plamę barwy, esencyę uczuciową wzrokowego wrażenia. Epicka, opisowa obrazowość, niejest obcą Słowackiemu; charakteryzuje się ona u niego zwięzłością i precyzyą; ale właściwą mu jest obrazowość liryczmej natury, tą której nie o opis chodzi, ale o poddanie właściwego tonu uczuciowego. Rozumie się że będzie ~~tez~~ ona różna od epickiej; dla celów swoich odrzuci wszystko, co dla nastroju nie istotne, przestylizuje zatem przez uproszczenie - a z drugiej strony w świetle nastroju przebar~~wa~~wi, przestylizuje przez zestrojenie. -
- Najbardziej może rozwiniętym opisem krajo-

brazowym tomu uczniowego jest opis przygotowań do pogrzebu Wandy w rapsodzie I-szym. Spowodowany on został potrzebą jakby wstrzymania pędu poematu dla spokojnej, rzewnej refleksji, wśród której myśl czepia się obrazów zewnętrznego świata jakby szukając u nich współczucia lub jakby chcąc zatrzymać to, co umarło wrażając w pamięć wszystko co było świadkiem tej chwili. Dziwna psychologia żałoby! – która zamiast zasłonić cały świat rodzi owszem jakąś bolesną uwagę, owszem dodaje bystrości a pamięci siły. Leży bardzo subtelne odczucie duszy ludzkiej w tem, że nigdzie tak szczegółowego obrazowania nie mógł poeta – jak tu gdzie chodzi o tło i otoczenie stosu pogrzebowego – kobiety kochanej.

Nic nie rzekł Świtym lecz mię brzegiem ~~wody~~
Prowadził, kędy stał tłum ludu mały.
Rybacy srebrne trzymali niewody;
Kilka świec, choć już ranek błyszczał biały
Nieśli kapłani, z lutniami rapsody
Siedli na zrębie jednej małej skały
Pod bladą wierzbą, mgłą ranną odzyci –
Na wzgórzach w zmroku zapalone wici.

Na łące ~~po~~ dziewy i panny służebne
Ujrzałem tam i ów się krzątające,
Te niosły kwiaty, kadzielnice srebrne,
Diadematów złotych pół miesiące;
Inne – bławatki do wieńca potrzebne
Zbierały w ~~kwiatach~~ trawach – kolorów tysiące
Rzucając w srebrne powietrze, w mgły szare
Niby widlanym duchom na ofiarę.

Zbyteczna zwracać uwagę jak doskonałym jest ten obraz w tonie, jak przesycony jednolitością nastroju, a zarazem jak wyidealizowany. (Kolorytem przypomina obraz Uhdego Chrystus i Magdalena, który natchnął piękny wiersz Tetmajera.) Że chodziło tu nie o opis ale o danie tła nastrojowi, o oddanie samo nastroju przez obrazy natury, wynika wprost z następnej strofy:

„Dziwny świat! Obraz dawny wywoływam!
Lecz ileż razy różaność przedwschodnia
I kwiaty, które mgłą okryte zrywam,
I leśne ptaszki budzące się do dnia
I tęcze, których do myśli używam
Gdy się zapali mój duch jak pochodnia,
Przypominały obraz on tak rzewny
Ubranie martwej na łąkach królewny!

W onem malowidle przeto nie chodzi o oddanie mglawego krajobrazu w oświetleniu przedwschodniem, ale o poddanie nastroju jego cichej rzewności, nie o zbieranie kwiatów do wieńca, ale o tę jakąś świętą niewinność kwiatów stojących w rannych rosach. Nastroje te właściwe omglonym poranków poeta jakby tłómaczy kojarzeniem się z temi obrazami anamnetycznych wspomnień o śmierci ukochanej. Dlatego ten obraz anamnetyczny wyidealizowany jest do prototypu każdego takiego budzenia się dnia we mgłach i w rosach, skojarzonego w duszy z budzeniem się rzewnej, nieukojonej tęsknoty za czemś świętem, niewinnem, utraconem. Dlatego takie uogólnienie kolorytu ciemy właśnie pozostała ta zasadnicza, powa-

cająca zawsze z „różanością przedwschodnią" treść nastroju: blade tęcze barw na mgłach opalowych rozwieszone: piękno i radość rozwiewające się w szarości, w smutek. Ten sposób i ten motyw obrazowania są niewątpliwie charakterystyczne, ale z tem zastrzeżeniem, że rzadko w poemacie tak wykończonych krajobrazów nie spotykamy. A przecież mamy wrażenie jakoby wielkie ich bogactwo przesunęło nam się przed oczyma. Wrażenie to pochodzi stąd, że poeta co chwila daje obrazom swoim naturę za tło nastrojowe, i to tło paroma rysami lub rzutem barw nakreśli; jako opis jest to zaledwie szkic, na którym wydatniają się niekiedy poszczególne rysy z wielką precyzyą, ale nastrój wywołany jest zawsze tak doskonale, że zdaje nam się jakoby samo obrazowanie było bardzo wyraźne. Przytem takie rzuty krajobrazowe, takie otwarcie okien na naturę bardzo często nie wynika z motywów epickich. Obrazy natury wprowadzane są poza treścią poematu umyślnie tylko dla podania tonu uczuciowego, w porównaniu lub metaforze. Tertium comparationis jest przytem zwykle niezmiernie luźne, leży niemal całkowicie w sferze uczuciowej. Z natury rzeczy obrazy w takiem zastosowaniu muszą tylko „kształtu najjaśniejsze znaki" udarywać; muszą być „jednem słowem zjawione". Tem jaskrawiej występuje osobliwość tego zastosowania tam, gdzie one wyjątkowo właśnie rozprowadzone są szeroko. Zamiast wielu jeden klasyczny przykład.=

W Rapsodzie I pieśni 2 do określenia bladości topielicy służy porównanie, które wypełnia całą strofę.

Jak miesiąc była, kiedy z niego zetrze
Pierwszą pozłotę słońce w dzień jesieni,
A on się topi w błękitne powietrze
I lekko swego czoła zarumieni —
I nad girlandą lasów, gdzie na wietrze ~~drżą~~
Drżą liście złote przy liściach z płomieni:
Pełny, okrągły, blady się przemienia
W mgłę — jak cudowna twarz srebrnego cienia,
Taka jej bladość — — —

Oczywista że ten cały obraz nie może mieć za zadanie jedynie ową bladość przez porównanie określić, że waga jego spoczywa w podaniu właściwego tonu uczuciowego. Ale to jest właśnie szczególnem, że wywołany on został z tak błahej, formalnej przyczyny, tak ~~tt~~ takiej rozciągłości, jedynie jako wykładnik nastroju, zupełnie bez związku z treścią — że od jej scenery uprowadza z sobą czytelnika daleko na to tylko, aby go widokiem lasów jesiennych i gasnącego nad niemi o poranku księżyca zasmucić. — W związku z tym charakterem wzrokowym wyobraźni poety jest sąd jego o malarstwie, które uważa za sztukę wyższą od poezyi, w malarstwie zaś przedewszystkiem widzi barwę, która dla uczuciowego tonu obrazu jest najistotniejsza. I tak w wykładzie Naukę mówi „Tłómacz Słowa": „Jakże więc wyleje (duch)

z siebie tę część mocy wzbranej już nad czarę cielesną".
Sądzę że znów wrócimy się do lutni, albo wynajdzie lepsze
jeszcze dla Ducha narzędzie - kolory." W związku dalej jest
i ta wiara jego mistyczna - że w przyszłości duch
wypracuje sobie doskonalsze nad głos „śpiewu świętego
narzędzie", światło - „zdolniejszy do wydania bożych zachwyceń
żywioł". W tej wierze jest jeszcze druga uwagi godna
strona. Oto dowodzi ona zadziwiającego wprost
konkretności sposobu myślenia Słowackiego.
Jestto jakoby jakiś rys umysłowości pierwotnej
czy dziecięcej - a może i rys umysłowości polskiej.
Owo „światło wiekuiste" Chrześcijaństwa, owo metafo-
ryczne wyobrażenie światłości niebieskiej, które
i u Danta uzmysłowione podobne czyni niebo prze-
lanemu światłem dyamentowi, te pojęcia bierze
Słowacki w sposób ściśle konkretny, dosłowny - i
w świętojańskim robaczku widzi znak przeczucia
przez stworzenie przyszłej jego najdoskonalszej formy.
Tak samo cała nauka poety o duchu - która pan-
teistyczną być sądzi, mimo tu i owdzie zjawiających
się zwrotów panteistycznych, niemoże utrzymać
się w tej rozrzedzonej atmosferze abstrakcyi i
powraca do konkretnego indywiduum, do indywi-
dualnego ducha i indywidualnego Boga. Ta konkre-
tność w myśleniu jest jak sądzę w związku z wyo-
braźnią wzrokową, która wszelkie abstrakta zaraz
na obraz zamienia, uczucia maluje i poddaje
obrazom, nawet ludziom każe mówić językiem
pełnym obrazowych metafor. Popiel w lamencie
nad Wandą, każe „podziemnym zamieniać się
cieniom, w gmachy filarów pełne i zakrętów",
dla oddania smutków swoich i rozpaczy wyo-

Tyje obrazy wulkanów wybuchających, ostrów samotnych na urwiskach, mórz uderzających o skały. Wzywając Mieczysława do odrzucenia związku z Dubrawką mówi Oda kapłanka: „porzuć tę białą lilję, około której złoty wąż się wije." Nawet żelazny język Bolesława nie obchodzi się bez obrazowych porównań. „Co do obietnic, - to posągi z lodu, których srebrzystość od słońca topnieje", powiada do kniaziów ruskich. Otton przyrzeka Arcypiscze wynieść Wodana na tron, „wziąwszy jad szczenięcy w lwią, cesarską paszczę." W ogólnym charakterze poematu język taki znajduje swoje zupełne uzasadnienie. Wyobraźmy go sobie ~~z tej~~ wyrwanym z tej oprawy, a będzie nienaturalnym. W dramatach Słowackiego często razi, zwłaszcza w dramatach niefantastycznych. Obrazowo widzi Słowacki tego rodzaju nawet sprawy - jak przyjęcie przez Polskę wiary chrześcijańskiej. Fakt ten uderza go przedewszystkiem tem, że w świetle tej wiary zmienia się świat na który patrzymy. Tak przynajmniej rozumiem strofę z pieśni drugiej rapsodu o Mieczysławie.

„Taki nademną był Pan w one czasy
Gdy światłem nowej Chrystusowej wiary
Miałem oświecić łąki - góry - lasy -
Rycerzy zbroje, czoła - i sztandary.

Jak ~~Jest~~ wiara tak i miłość tem się przedewszystkiem wyraża, że świat widzialny nam odmienia:

„Dziś tej mistycznej niewiem tajemnicy,
Jako z tych oczu ... węże złotolite,
Jeziora złote w całej okolicy,
Lasy blaskami na wylot przebite,

32.

Kwiatki błyszczące jak drogie klejnoty -
Jak owo zrodził wśród miłością złoty.
Świat zewnętrzny, widzialny jest najdoskonalszym
tłomaczem uczuć. Poeta nie znajduje lepszego
środka do oddania i poddania uczuć i nastrojów
w przyrodzie.

V.!

Ale nie tylko jedno uczucie, całą owszem duszę
człowieka maluje on mówiąc z czem się ona ~~czuła~~
~~jest~~ w przyrodzie zestraja.

Jesienne, mgliste, z tęcz zwidomne posy,
Miesiąc, gdy zimno, a deszcz sypie drobny,
Liście, które drżą w chłodzie na osinie
On lubił - i świat który w puszczach ginie.

To jest ton ponurej duszy Wodana.

Niewysłowione, lecz bolesne drgania
Myśli tajemnej jemu były znane,
Halcyjon gdy jak anioł się oddalał.
W mgłach - i swe pióra rozwiał malowane,
Mech zimny - w puszczach mijająca łania,
Orły samotne, lub spiorunowane
On widział... wszystko, czem natura smuci
Zna...

Podobnie Mierdo na rozdrożu między trwogą a
gontyną ody tłomaczy stan swej duszy „rozbity
na dwa instrumenta" przez dwoistość współdźwię-
ku ze sprzecznemi nastrojami przyrody.

Tu mię spokojne, ciche pól błękity
I skowronkami dzwonne firmamenta -
Tam ciemne lasy, czarem tej kobiety
Zmienione w czartów księżycowych święta
Wabiły w swoją półmroczną tęsknotę -

Ten stosunek Słowackiego do natury wydaje

33.

nam się dzisiaj zupełnie współczesnym. Swój czas - on wyprzedził. Od chwili bowiem owego „nagłego ukochania natury przez poetów", o którem mówi w Wykładzie Nauki, sposób odnoszenia się poetów do natury ulegał stopniowej ewolucyi. Poszczególne fazy tej ewolucyjne niemają wprawdzie ścisłych granic, przechodzą jedna w drugą, współistnieją nawet zależnie od podkładu jaki znajdują w indywidualności poety, niemniej zarówno logicznie jak i chronologicznie odróżnić się dadzą. Początki wywodzone zazwyczaj od Rousseau'a, charakteryzują się głoszeniem piękności przyrody. Jestto faza ucieczki od kultury do natury, faza sentymentalizmu. Ma ona znaczenie tylko ideowe, w istocie poetyckiej twórczości nic nie zmienia ale zmianę przygotowuje. Na tym gruncie zbratania się człowieka z naturą wyrasta „współczucie" z nią, bo tym terminem, przesiąkłym naiwnym antropomorfizmem, określano - i tak rozumiano - odnalezienie owego współdźwięku nastrojów wewnętrznych z zewnętrznemi. Tego współdźwięku najprymitywniejszym wyrazem jest przystosowywanie scenetyi do wewnętrznych nastrojów. Natura ma tu znaczenie akompaniamentu. W dalszym rozwoju akompaniamentów, który dotąd podkreśla tylko i illustruje, wysuwa się coraz to więcej naprzód. W związku z tem, częścią jako przyczyna, częścią jako skutek, jest coraz to większa przewaga pierwiastku lirycznego w poezyi

postępujące wyeliminowanie faktu, a opanowanie jej przez czyste nastroje. Dzieje się tu jakoby coś przeciwnego oczekiwaniu. Natura wnosi pierwiastek opisowy do liryki ale w tem zetknięciu on sam zostaje przekształcony lirycznie; liryzm nietylko go wchłania ale zasilony nim bierze górę nad pierwiastkiem epickim w poezyi i rugiuje go coraz bardziej. Z obrazowego, w którym była tylko ~~tłem~~ akompaniamentem i tłem wewnętrznych nastrojów, przechodzi natura w pierwiastek nastrojowy i równocześnie usamoistnia. Skoro bowiem sama może oddawać nastroje, nie potrzebuje być tylko usługą do tekstu. Ta ewolucya przechodzi przez stadyum pewnego paralelizmu. Dwa ogniwa - uczuciowe i opisowe - stanów wewnętrznych i analogicznych w nastroju obrazów - stają obok siebie, równorzędne jak dwa odpowiedniki rytmicznej frazy. Obraz nastrojowy jest tu już samoistny, treść jego nie jest zawarunkowana treścią drugiego ogniwa, nie jest już tylko kulisą, traci charakter opisowy. Waga jego spoczywa w samym tylko nastroju, on właśnie wysuwa się naprzód, a owszem drugie ogniwo raczej służy już tylko do jego interpretacyi. Ma to pewne podobieństwo do porównania. Dorozumiane tertium comparationis leży w sferze uczuciowej. I tak jak porównanie służy ~~tylko~~ do tego tylko zrazu aby jedno ogniwo przez drugie objaśnić, ale potem aby przez to zbliżenie ogniw jedno przez drugie przetworzyć, przebarwić, tak i tu

nastroje ogniwa opisowego tak przebarwiają ogniwo uczuciowe, że wreszcie one to stanowią treść istotną i wystarczają sobie same. Na miejsce paralelizmu występuje sama już tylko malowanie nastrojów natury - a drugie - odrzucone ogniwo odnajduje czytelnik współczesny sam w sobie. To przebarwienie, przetworzenie uczuciowego ogniwa pozwala na oddanie stanów uczuciowych nie dających się ani nazwać, ani wyrazić bezpośrednio; nastroje natury wnoszą pierwiastek muzyczny do poezyi, stanowiąc środek wyrażania radości i tęsknot, na które niema słów. Weltschmerz romantyzmu, ból nieokreślony, ból, który zdaje się nie być w nas, ale w przestrzeni która nas otacza, w powietrzu które chłoniemy - w oddechu, - w przestrzeni też, w naturze szuka barw, któreby mu dały wyraz. Dusza człowieka współczesnego stała się tak złożoną że niemoże się wypowiedzieć w słowach o znaczeniu prostem i ściśle określonem.

„Teraz gdy oto ~~oglądam~~ rozglądam wasze duchy widzę i czucie wasze, to niewiem jak was sobie wytłumaczyć, - bo oto już nie jesteście jak w przedchrystusowych czasach z jednej lub dwóch cnót zbudowani, ale duchy wasze przedstawiają mi się w kształcie niby katedralnych, gotyckich kościołów - wyduchowione... już nie posągowe jak dawniej, ale niby z niedokończonością, która nie pozwala żadnej cnoty zgruntować... żadnego uczucia wziąć

na doskonałą skalę..." „Nieskończoność Chrystusowego ducha przelała się niby sakramentalnie do waszej natury... uczyniła wasz duch wrogiem wszelkiej skończonej formy. Nie wymaluje was tak malarz aby w wyrazie waszej twarzy cegoś jeszcze nieuchwyconego przez malarza nie zostało. To samo powiedzieć muszę o waszej wiedzy i uczuciu..." (W. N. str. 196.) Podobnież Towiański stwierdza że człowiek współczesny jest w pewnym względzie mniej doskonały od dawnego, bo niema w sobie cnót skończonych, owego posągowego rysu jednolitości. Ale dodaje że jestto właśnie przejście w stadyum wyższe, stadyum wykrystalizowania w duchu ludzkim cnót nowych, doskonalszych. Taki więc człowiek do wypowiedzenia się szukać musi tonów jakich nie wytworzył jeszcze język; ten rys nawet w dziedzinie etycznej towianizmu znajduje swój wyraz. „Pamiętajcież ton dawać, ale nie słowa", – każe Mickiewicz. Że to pojęcie „tonu" ma niewątpliwy związek z dziedziną poezyi widocznem jest z opowiadania Mickiewicza o śnie jaki miał, a w którym zjawił mu się przyjaciel i śpiewał pieśni narodowe. Słowa jednej z nich zapamiętał Mickiewicz i chciał je powtórzyć w Kole. Ale ów przyjaciel zakazał mu tego we śnie mówiąc: „Nutę pieśni im dawajcie, ale słów – broń was Boże im dawać. Kto na nutę nie odpowiada, słów temu nie dawać." W nucie taki ton, nastrój. Muzyka oddaje go lepiej niż słowa. Oddaje go barwa i światło – jak u owych duchów – co „szybem podobni w kościele", za pomocą „różnych się oświeceń"

z myśli tłomacza. Oddają go nastroje natury — na które składa się dźwięk, barwa i woń — a w których niemasz elementu ciążącego du ziemi: pojęciowej treści słów. Naturę całą przenika „powietrzna jakaś myśl i śpiew — podobny do Requiem... bowiem przez duchy śpiewany"..., coś jakby „w dalekim klasztorze:

Śpiewano z wielkim płaczem „Święty Boże"
— Dawnom takiego śpiewu tajemnicy
Śledził — i wyznam, żem śledził daremnie;
Czasem go słychać w letniej błyskawicy,
Czasem w błękitach gra — a czasem we mnie,
A czasem w całej wiejskiej okolicy
Słychać go — czasem zaś słychać podziemnie
Grający, z brzękiem pomieszanej stali,
Jakby w karkanach umarli śpiewali.

Czasem nim buchnie wiatr, a czasem kłosy,
A czasem pies go usłyszy i stanie,
Nastroży uszy i najeży włosy
I warczy głucho. Czasem to śpiewanie
Usłyszy ~~żebrak~~ w stepach idąc żebrak bosy
I myśli, że to zebrana na łanie
Wróbli gromada śpiewa, harfa szara
Ptaszków — albo szum gruszy — albo mara...

(Beniowski. Pieśń 12 str. 141)

Wrażenia odbierane od natury są istoty złożonej, nie określonej ściśle. Z przyczyny ich nie zdajemy sobie jasno sprawy. Może dlatego obrazy natury służą tak dobrze za wyraz nastrojów współczesnego, wyczulonego człowieka, nastrojów złożonych, nieokreślonych ściśle — i płynących

źródeł tajnych – gdzieś z poza progu świadomości ... Jako środek poetycki działają one swoją siłą suggestyjną, wprowadzając wzruszenia przez wrota wyobraźni zmysłowej, wzrokowej przedewszystkiem, daleko łatwiej otwierające się dla suggestyi, niżli uczucie bezpośrednio. Wreszcie posługując się dla oddania nastrojów wewnętrznych obrazami natury, uogólniamy ~~że~~ niejako te nastroje, odnosimy je do rzeczy znanych, poruszamy w słuchaczu łatwiej i pewniej strunę współdźwięczącą. Jak naprzykład obudzić współ~~dźwięk~~czucie czytelnika z duszą z ciała wyzutą, która przez niemoc wyrażania się czy to słowem czy czynem, cierpi? Ale natychmiast odnajdujemy współdźwięk z obrazem natury podstawionym tu przez poetę. –

Ani jesienna mgła – chmurą jaskółek
Mętna, cielesnym oczom wyobraźni
Ów straszny, wielki ducha bezprzytułek..

Tak, znamy to! Widzimy tę mgłę chmurą jaskółek mętną – i nietylko widzimy ją, ale poddajemy się nastrojowi tego obrazu. Jakże on nam tłómaczy i wyraża stany duszy, które odczuwaliśmy w sobie! Czoło nasze się mroczy.. Przelatuje przezeń cień smutku. Rewelatorstwo poety obudziło w nas własne wspomnienia. Zrozumieliśmy ból, który on chciał wyrazić. W obrazie tym uogólnił go, objął nim i nas samych. I przywołał w nas pamięć smutków – których nie nazwał, bo one nie mają nazwiska. Nazwać ich niemożna – ale można je czuć – albo widzieć... „w mgłach chmurą

jaskółek mętnych"...

Umysł ludzki podlega pewnemu prawu ekonomii. Szuka wyjaśnień w kierunku najmniejszego wysiłku. Dla objaśnienia zawiłych dróg uczuć ludzkich rad przeto sprowadza je do prostej przesłanki rozumowej, tak jakby one wypływały z założenia logicznego i w przebiegu swoim kierowały się prawami rozumującej logiki. Na takim to gruncie wyrosła legenda jakoby stosunek poezyi romantycznej i poromantycznej do natury, miał źródło w panteizmie. Właściwie o ile panteizm wchodzi w grę, rzecz się ma wprost odwrotnie. Uczuciowy bowiem związek z naturą, niema i mieć niepotrzebuje żadnego filozoficznego podkładu; on jest owszem podkładem na którym filozofia dopiero wschodzi. Słowacki zwłaszcza w tym fakcie ukochania natury, współczucia z nią, znalazł jeśli nie punkt wyjścia, to w każdym razie najsilniejszy argument dla swojej wiary mistycznej.

„Cóż było to nagłe umiłowanie natury przez poetów aż do przesytu głoszone? Zaprawdę nie formę kamieni ani pnie .. drzew ukochać powoływała poezya... ale ducha który jest wszędzie ... a czasem rewelatorstwem wieszcza wywołany – jak błyskawica jawił się w drzewie ~~w drzewie~~... brzozę ukraińską zamieniał nagle w poczciwą ~~nieszczęsną~~ wieśniaczkę syna płaczącą... i w jednem oka mgnieniu dawał uczuć rozwidnionej myśli ludzkiej... że ta ogromna zielona umizylantka lasów... jest prawdziwą siostrą młodszą.. pełna jakiejś

~~ludzkiej~~ przyszłej, ludzkiej postaci - która już w niej jest - ~~a~~ objawi się dopiero po wiekach.. Więc gdy rzekł poeta „głowa kolumny" ~~też~~ zaraz i kolumnę ujrzałeś żywą niby.. oczyma zapatrzoną na mogiły Maratonu, z sercem które w niej biło niby serce Greczyna. Więc „włosy palm", więc „piersi róż".. świadczyły o metempsychicznej wiedzy w poecie, która się w natchnieniu objawiała a w powszechnem uczuciu Duchowem na ziemi niby potwierdzenie znalazła.. Od Ossyana czasów ten indyjski element prawdy wiecznej zaczął rewelatorską siłą działać na duchy europejskie, - w politeizmie zaś słabo tylko dzwoni niby echem dalekiem." To wyjaśnienie nagłego ukochania natury przez poetów stwierdza - że na początku było uczucie. W natchnieniu tylko, w chwilach podniesienia ducha, gdzie rozum milczy, bezwiedne, niejasne poczucie odgadywało mistyczny związek ducha z naturą. Dopiero nauka Słowackiego złożona w Genezie odsłania zasłonę tajemnicy.--

Aischyla

Ale jakkolwiek i własny stosunek Słowackiego do natury - jak stosunek poezyi w ogóle - starszym jest i niezależnym od jego mistycznej nauki, to przecież uświadomienie źródeł tego stosunku w niej zawarte musiało zostawić ślady w jego poezyi. A priori można przypuszczać że owo poczucie solidarności z duchami pracującemi jeszcze w niższych formach, że owa tak oryginalna a poetyczna forma panpsychizmu, że wreszcie metempsychiczna anamneza wpłynęła na stosun-

nek poety do natury w utworach tej epoki. Ponadto inny jeszcze węzeł wspólności z naturą zadzierzga towianizm – i oczekiwaćby można poetyckiego wyzyskania i tej strony nauki. U Towiańskiego pomoc i współdziałanie duchów bezcielesnych wielką odgrywa rolę. Duchy te przebywają w przestrzeni i gromadzą się chętnie w okolicach odpowiadających swym charakterem ich naturze. Na takich tedy miejscach można z niemi najłatwiej się zestroić i przywoławszy je, wejść w przymierze. Pomysł niewątpliwie bardzo poetyczny. – Mickiewicz mówi w Wykładach nawet o pomocy duchów zwierzęcych.

W Królu Duchu – wbrew oczekiwaniu – ta cała filozofia mistyczna nader słabe zostawia ślady. Poemat rozgrywa się w świecie ludzkim. Natura jest albo tłem – i jako taka traktowana jest nader pobieżnie, albo jest środkiem malowania i poddawania nastrojów, i w tej roli lirycznego pierwiastka bardzo wybitnie charakteryzuje poemat. Roli samoistnej, jako czynnik działający, – ~~nie gra nigdzie~~ roli któraby wynikała z jakiejś zasadniczej koncepcyi poematu – nie gra nigdzie. Przynajmniej rola ta jest bardzo ograniczona. Kometa jest mścicielką zgwałconej natury na Popielu, węże święte wychodzą z opuszczonych gontyn w lasy, Duch Konia rozumie niemą skargę ludu ałkającego przed Bolesławem w Kijowie,… takie tylko zna-

chodzimy ślady uduchowienia natury, współudziału jej w sprawach ludzkich. Podległość duchów niższych duchowi wyższemu, który myślą swoją je napełnia, z wolą swoją je zespala – w jednym ustępie przechodzi i poza granice świata ludzkiego – na twory niższe. Jestto ustęp gdzie Bolesław wzywa pszczoły na sędziów kwiatów. Ale nie z tego względu miejsce to zasługuje na szczególną uwagę, jak raczej ze względu na niezmiernie charakterystyczny sposób oddawania nastrojów wewnętrznych przez obrazy.

– Bolesława Śmiałego kusi piękna mieszczka. Myśli jego odwrócone przez nią od rzeczy wielkich, biegną ku niej zrazu jak złote pszczoły do kwiatu brzęcząc w słońcu... Nagle – rozgniewają się, skłębiają, wrą „gniewem miłości" – że użyję słowa „Pieśni nad pieśniami." Ten to nastrój oddaje poeta w sposób niezmiernie oryginalny. Oto nastrój ten – który podany być może słuchaczowi w pierwszem stadyum przez porównanie z pszczołami szukającemi kwiatu, w drugiem stadyum przez porównanie z rozgniewanym rojem pszczół, – oddaje poeta nie przez porównanie, ale opowiadając w sposób epicki fakt rzeczywistego opadnięcia mieszczki przez rój pszczół – myślą królewską przywołany. Jestto niezmiernie charakterystyczny dla Słowackiego, a zupełnie jemu właściwy sposób epickiego traktowania nastroju lirycznego.

Opowiada więc, że mieszczka dała mu do rozezna-

nia dwa wieńce; jeden z prawdziwych, drugi
ze sztucznych kwiatów: chyśl jego przywołuje
do rozsądzenia przelatujący właśnie rój
pszczółny.–
„Bo wiedz że pszczoły są sędziami kwiatów
A kwiaty sądzą też niższe żywioły:
Ziemię i strumień,– jak my z majestatów
Sądzimy niższe..–"

I podniósłszy ramiona rzuca na nią ułów roba.
Te zaś, niewielkie u mądrych dziwo, tłumce–
Wybrały kwiatów girlandę prawdziwą.–

Zrazu brzęk tylko w różach, i organki
Głosów z lilij szły, jak źródło szemrze;
Nagle zczerniały one jasne wianki–
Zgrubiały i złe stały się – jak węże..–
Potem brunatno-złoty włos nieszczęsnej
Zabrzęczał! – Jak chłop gdy rzuca oręże
Gdy opadnięty jest gdzie na podjazdach:
Tak biegła na mnie w pszczołach – niby w gwiazdach.
...

„Nie!... dotąd widzę, widzę rozisdroną
Lecącą w gwiazdach, w kolorach, w manidłach,
Czuję jako duch duchowi obroną
Był, a już drżąca, jak ptaszyna w sidłach,
Sam ją z powietrza wziął na moje łono
Jak ogień–i wiatr mnrzydalny w skrzydłach.
I chwilę czułem – jak na mojem łonie
Przestrach mię mrozi jéj – a miłość płonie

Nagle, rzuciłem od łona jak węża

Tę mieszczkę – i z dworią – wyskawicą woda
Krzyknąłem: by jej znaleziono męża –
A dam posag! – –

Zobaczymy później, że dążność traktowania epickiego lirycznych nastrojów rozszerza się u Słowackiego na samą koncepcyę poematów. Popiel jest projekcyą epicką nastroju ducha poety w pewnem jego stadyum rozwojowem.

× × ×

Słowacki jest kolorystą. Jestto orzeczenie przyjęte i utarte; tem pilniejszej wymaga rewizyi. Takie bowiem ogólne określenia mają to do siebie, że puste będąc, lub przez ciągłe powtarzanie zwietrzałe i z treści wypróżnione, oszukują myśl, która horret vacuum, pozorem że wypełniają jakieś miejsce, podczas gdy na niem stoi tylko mara słowa. Słowacki jest kolorystą!… Dobrze, ale co to znaczy? Trzeba to określenie zbadać i albo usunąć albo treścią napełnić.
Kolorystą można być w rozmaity sposób; jest nim kto rozróżnia dokładnie subtelność odcienia barw w naturze i ma tych barw wierną pamięć, i jest nim kto się poprostu kocha w barwie. O to czy i o ile Słowacki widzi i oddaje barwy prawdziwie możnaby się długo spierać i zapewne bez rezultatu; nie możnaby w żadnym razie przeczyć

mu takiego wydoskonalenia, iżby do wyróżnienia go między poetami przydomkiem kolorysty uprawniało; ale że on, - i to w Królu Duchu przedewszystkiem - ma wprost furor kolorystyczny, nie ulega wątpliwości żadnej. Nie znam zapewne drugiego poety tak zakochanego w barwie. Mówi raz o sobie że „samem już nazwiskiem kolorów czuł się jak gdyby elektrycznie wstrząsany" (W. D.). - ~~Kolorysta~~ Zdaje się nietylko widzieć ale i słyszeć kolorowo. Natura jest dla niego piękna głównie przez swą kolorowość. Bez kolorów wszystko jest smutne. Nieszczęście ślepotę swoją określa jako pozbawienie wrażeń barwnych.

„I kolorami ten świat tak przyjemny
Nie błysnął moim oczom. Byłem ciemny"

Radość wchodzi w jego duszę barwami. Ślepiec na którego w pół-śnie schodzi wizja barwna, jakoby przestał być ślepcem; widzieć bowiem jest to chłonąć w siebie barwy.

--- „A ja ciemny wzroku
I nie widzący kolorów natury
Podniosłem pełne już kolorów łono."

I tę wizję, która ma właściwie uwypuklać wewnętrzne, pełne przeczuć, rozradowanie - maluje poeta jakąś zawieruchą barw, prawie bez treści i uwypukla ją przez porównanie do gołębia gruchającego, mieniącego się wszystkiemi barwami na wydętem podgardlu, roztaczającego tęczowy wachlarz ogona. A kiedy ciemne dziecko marzy o wzroku (mając w duszy pewne blade

anamnetyczne barwności wyobrażenie) to wiąże mu się pojęcie <u>widzenia</u> barw z pojęciem jakiegoś bogactwa duszy wydającej barwy z siebie. Mniema że wzrok ~~mistyka~~ ~~to~~ jest nietylko organem biernym, przyjmującym ~~wrażenia~~ barwne wrażenia, ale jakimś organem czynnym, lejącym naodwrót światło i barwę; coś „co patrzy w człowieka" i „świeci z człowieka". „I myśli że wzrok" jest tu świetlne ciało – i kolor który z siebie wydobędzie". Toteż i w pieśni to „wydobycie kolorów" jest jakoby daniem jej owego „czynnego wzroku", którym leje w nas z światłem i barwą radość" lub smutek, podobna oczom kochanki. Wabiącą pieśń Krystyny charakteryzuje poeta tem, że „kolor jawi w słowach doskonale". – Wzrok, którym duch inne duchy ku sobie pociąga, polega na „wydobyciu z siebie kolorów."

„Dziwnie jak Pan jest dobry i litośny,
A ducha co się na pracę poświęci,
<u>Ubiera w kolor</u>, w głos piękny, rozgłośny
Zaopatruje, a do nieba nęci,
A do nóg mu świat przywiąże miłośny..."

Tutaj przechodzi ta „kolorowość" już w metaforę. Ale dla kogoś co oznajomił się z mistyką Słowackiego metafora ta brzmi całkiem inaczej; ona niemal metaforą być przestaje. Przypomnijmy bowiem owo jedno z najdziwniejszych i najpoetyczniejszych wierzeń ~~Słowackiego~~ poety, że dalsza ewolucya doprowadzi człowieka do wydobycia

z siebie ~~barwnego~~ światła, — a to mówiąc całkiem nie figuryjnie. Światło to będzie jego mową, jako „sposobniejszy od głosu do wydania bożych zachwyceń żywioł," — „doskonalsze śpiewu świętego narzędzie." Jak zaś sobie tę mowę świetlną wyobraża, to obrazuje w Rapsodii II^m zjawienie duchów „nauczycieli," gdzieś „z ostatecznej krainy zachwyceń" przybyłych, więc istot wyżej od człowieka na szczeblu ewolucyi stojących;

Gdzieś z ostatecznej krainy zachwyceń
Przyszły te duchy i nauczyciele,
Bez słów i dźwięków, i bez tych przesyceń
Które duchowi są od nauk w ciele
Ci za pomocą różnych się oświeceń
I blasków — szybom podobni w kościele
Wymalowanym — z myśli tłumaczyli,
Jak świat, gdy zamknie się i znów rozchyli.

Język z słonecznej był miłości wzięty,
Nie złoty... gdy się zmieniał, malowany —
Lecz cały wielki, otwarty, natchniony
I nie mówiony, lecz z ducha błyskany.
Jak dziecko krzyczy „ach" na dyamenty
Tu ogień widząc złoty — tam rumiany,
Bo wszystkich złowić płomyków niemoże:
Tak ja, słysząc twój język ducha, Boże,

Ścisnąłem chmurę purpurową, chłodną,
A to ściśnięcie było znakiem słuchu..."

Słuchającym jest Król-Duch, który zabity jako Popiel przez Kometę, teraz z ciała wyrzuty

w przetworu czeka na nowe wcielenie. Otóż pod wpływem tych objawień, które mu tą mową blasków duchy przyniosły, natchniony, do oddania tych natchnień mową już nie zdolny, wyraża się krzykiem, wyrazem głosowym zatem, w którym nie mieści się już żadna treść, ale sam nastrój, a potem „wyrównując nagle to natchnienie" – sam już wydobywa z siebie taki ognisty język: „Mój środek ogniem był – blask i krzemienie

„Człowiekiem... cały rosnący w płomyki;
Gdyby mię ręce nie zgasiły ciemne,
Stanąłbym wielki, jak słońce podziemne"...

Jestto więc język natchnień wyższych „bożych zachwyceń," język który oddaje to, co już nie ma treści, co stoi ponad treścią, co rozsadza kontury, rozłamuje ściany wszelkich treściowych kształtów. W tych sferach natchnień są tylko czyste nastroje. Gdzie mowa dźwiękowa niemoże już znaleźć wyrazu i przechodzi w krzyk, tam podejmuje zadanie mowa blasków. Jest to język czystych nastrojów. W tym duchu trzeba też pojąć słowa odnoszące się do owych duchów z krainy zachwyceń przybyłych: „i bez tych przeczuceń, które duchowi są od nauk w ciele;" – znaczy to, że mądrość owych duchów jest wyższą nad wszelkie konkretne wiadomości, jest nastrojeniem ducha na wyższy ton – nie jest wiedzą-wiadomością, ale mądrością-nastrojem; krok jeszcze, a

upodobni się wiecznemu zachwyceniu wybranych w niebie chrześcijańskiem, lub nirwanie buddyzmu. Ten wzrok, to jest (u Słowackiego) osiągnięcie „słoneczności", światła bez barwy, w którem jednakże wszystkie barwy drzemią, wszystkie nastroje tkwią in potentia, niejako w własnej kontemplacji utonione, w siebie zwrócone, promieniejące zachwyceniem – światła, które już nie rozszczepia się na kolory, bo jest najwyższym, w sobie zamkniętym wyrazem ich syntezy. Pomiędzy tym ostatecznym celem ewolucyi a człowiekiem, stoją duchy mówiące językiem blasków barwnych; duchy „w ostatecznej krainie zachwyceń" „najlichsze", ale tak wysoko nad człowiekiem stojące, jak wyżej stoi ich mowa świetlana od jego mowy dźwiękowej.

— Język więc przyszłego człowieka, język mówiący barwnemi blaskami, jest mową nastrojów. Oto jak mistyczna wiara zapośrednicza w zrozumieniu kolorystycznych tendencyj Słowackiego: kolory są mową nastrojów. Charakterystycznem jest też określenie, którego raz używa: „są one muzyką duchów": „jak ludzie używają muzyki" duchów w kolorów zami~~anie~~enze (R. IV. p. 2. 49). — Taką to mowę kolorów przeczuwa Ślepy Mieszko, kiedy rozmyśla nad tem, czem wzrok być może; o taki to wzrok się modli:

„Spraw aby ze mnie o Boże wybuchało...
„Wołam, a tobie wiecznie świecić będę

"I będą błyskać od nocy do rana
Niby pochodnia pięknie malowana."

Taką „malowaną pochodnią" jest Słowacki.
— Rzecz naturalna że poeta w taki sposób odczuwający barwę, tak kochający się w kolorach dla nich samych, realistycznie przedstawiać ich niemoże. Obrazy jego będą barwniejsze od rzeczywistości, a gdy barwa jest dlań narzędziem nastroju, przeto dążyć będzie w obrazowaniu do jednolitości tonu, postawi niby między nami a światem duszę własną, jak szybę kolorową.
Malarz opętany przez barwę, ma sposób najprostszy zaspokojenia swojej pasyi przez dobór tematów barwnych. Ogień, zorza wieczorna, błękit nieba i wody, kwiaty, odzież ludzka, sprzęt złoty i srebrny, rzeczy o barwach najżywszych i najczystszych. Słowacki nie przejdzie koło żadnej z nich, aby jej pędzlem nie dotknąć. Każdemu ptaszkowi, żupan, czaprak, hełm, czepiec, dyadem, podaruje barwistość swoją niechybnie. Ptaszęta Dziadów nawet nie są szare, ale „od słońca złote", a „od łąk błękitne i czerwone". Ale niemniej znamiennem jest jak traktuje on tematy, które z natury swojej barwnością się nie odznaczają. Oto np. owa scenerya pogrzebu Wandy. Szara mgła okrywa łąki nadrzeczne. Biały poranek. Scenerya zda się najmniej barwna, jaką pomyśleć można. Ale w nią wnosi swą „malowaną pochodnię" poeta. I naraz

niewody rybaków stają się „srebrne", „blada wierzba" ożywia szarość subtelnym odcieniem zieleni, świece bladym płomieniem zamie-cają się w ręku kapłanów, zdaleka widno w mroku blaski wici". Na łące dziewy i panny służebne niosą kwiaty; kwiaty zbie-rają w trawach; - „srebrne kadzielnice," „dya-demy złote" przebłyskują przez mgłę jak świetliki. A żywości tym barwom i połys-kom dodaje ruch, tam i ów „krzątających się" dziewcząt. I oto już „kolorów tysiące" gra w „srebrnem" powietrzu!... „Kolorowość" wprowadził więc poeta nawet w tę szarość smutnego dnia. A ów „srebrny" ton barw zharmonizowany z bladością poranku jest nietylko kolorystycznie ale i w nastroju doskonałym.

Gdzie się jednak tylko nadarza sposo-bność" lubi używać Słowacki barw jaskrawych. Przeważają czerwień, błękit i złoto. Są to w skali barw barwy zasadnicze, najczystsze, więc i najżywsze. Zdają się one mieć u poety pewną symbolikę, nie martwą-alegoryczno-konwencyonalną, ale symboli-kę wynikającą z jakiejś zasadniczej ~~wart~~ wartości nastrojowej. Teoryę uczuciowych wartości barw rozwinął Goethe. Spróbujmy światło tej teoryi rzucić na kolory-stykę Słowackiego.

Goethe odróżnia z punktu widzenia uczuciowego barwy czynne i bierne. Czynnemi są żółta i jej odcienia

wiodące ku czerwieni, biernemi niebieska również z odcieniami ku czerwieni wiodącemi. Barwy szeregu czynnego mają nastrój żywy, podniecający. Żółta najbliższa jest światła i najweselsza; najżywiej występuje jej charakter w blasku złota. W miarę jak przechodzi w czerwień zyskuje na energii i sile, aż dojdzie do najwyższego napięcia, w którem staje się prawie przykrą przez swą gwałtowność (czerwono-żółty kolor ognia).

Jak barwa żółta ma charakter światła, tak znowu zasadnicza barwa szeregu biernego, niebieska, ma charakter cienia. Posiada ona jako barwa energię, ale jakoby negatywną, i w najwyższej swej czystości wydaje się być Goethemu „ein reizendes Nichts". Jest w niej sprzeczność spokoju i podniecenia (Reiz und Ruhe). Tak jak sklepienie nieba lub odległe góry widzimy niebieskiemi, tak ta barwa wydaje się jakby odległą, jakby uciekającą przed nami. I tak jak przedmiot miły, oddalający się ciągnie nas za sobą, tak i ta barwa jest nam miłą nie tem że rzuca się na nas (jak barwy czynne), ale że nas ku sobie przyciąga. W przejściowych swoich stadyach ku czerwieni barwa niebieska zachowuje się również inaczej jak odpowiednie ~~szeregi~~ odcienia szeregu czynnego. Tamte ożywiały, jej odcienia niepokoją; tak

53.

jedne jak drugie czujemy jako przejściowe, jakoby będące w ruchu, ale kiedy w szeregu czynnym ruch ten popychał nas jakoby naprzód, w biernym budzi chęć wypoczynku.
— Najwyższem ze zjawisk barwnych jest czerwień. „Dla jej wysokiej godności" nazywa ją Goethe purpurą, choć wie że właściwa purpura starożytnych nie była czystą czerwienią, ale skłaniała się w stronę szeregu biernego. Czerwień, jakkolwiek ze względu na jej położenie w widmie wydaje się to paradoksem, jest syntezą wszystkich barw; zawiera je w sobie „actu et potentia". Oba szeregi, czynny i bierny dążą ku niej, i w niej się spotykają. Ich sprzeczne uczuciowe wartości w niej znajdują jakby uspokojenie, które nazwaćby można idealnem zadowoleniem. Uczuciowa jej wartość jest nadzwyczajną; wywołuje ona wrażenie zarówno powagi i godności, jak słodyczy i wdzięku; a to stosownie do tego czy jest ciemniejszą, więcej nasyconą, czy jaśniejszą i rozcieńczoną. Tak więc w tę samą barwę może się odziać powaga starości jak i wdzięk młodzieńczy. Dzieje świadczą o tem jak władcy bywali zawsze zazdrośni o purpurę; ma ona w sobie powagę i wspaniałość".
Komuby ta charakterystyka barw Goethego wydawała się aprioryczną i dowolną, kto nie będąc dość czułym

na barwne wrażenia nie umiałby w świecie realnym odnaleźć dla niej wyraźnych potwierdzeń, ten odnajdzie je w kolorystyce Słowackiego w Królu Duchu. Poeta malarz w zastosowaniu udaruje to samo, co teoretycznie określił poeta mędrzec. Kolorystyka jego opiera się na uczuciowych wartościach barw, a uczuciowe wartości barw poszczególnych odpowiadają zupełnie tym, które określił Goethe, tylko że jego wrażliwsza natura Słowackiego do wyższego jeszcze niejako dociągnęła tonu.

Złoto (prawie zawsze w tej postaci występuje u Słowackiego barwa żółta), jest barwą światła i blasku. Czerwień jest z barw najwspanialsza i najwdzięczniejsza; „odziewa się w nią tak powaga starości, jak i wdzięk młodzieńczy" (np. R. III. P. 2. st. 7 i 8); w odcieniach ku żółtemu nabiera grozy i jaskrawości łun pożarnych; nasycona, jest barwą majestatu. Jestto barwa najwyższej godności, święta barwa krwi.

Błękit jest barwą uczuć łagodnych, miłosnych tęsknot i zamyśleń, barwą dziewictwa i dobroci. Czerwień ma charakter męski, błękit ~~[illegible]~~ niewieści i dziecięcy. Przed czerwonym Popielem stoi Zoryan „pieśń spalona", starzec z niewinną twarzą dziecka, w płaszczu „jak w błękitnej chmurze". Później w poemacie

55 nazywa się wprost krótko „błękitnym” (np. R. III. p. 2; „ty wiesz, ów błękitny”). Dla ubrania Wandy umarłej trzeba symbolu błękitnej barwy, więc każe dla niej poeta (wbrew realistycznej prawdzie) rwać bławatki na łące. Dobrawna przyjeżdża do Paliski „na lazurowym jak niebo czapraku, jak kwiat przypięta.” Z oczu jej, „czystej z najczystszych na ziemi” –

Dwa z ametystów bladki, jak z krynicy
Lały się ciągle”.

Tak więc i błękitna barwa posiada swoją wysoką godność. Świętej czerwieni krwi i majestatu odpowiada święta niebieskość „bożego płaszcza”

A Dziady znowu z lirami srebrnemi
Na ucztę lub na pogrzeb jak sproszeni
Ciągnęli stepem, siadali na ziemi,
Albo pod lipą, albo w zacnej sieni,
W płaszczach, co były od słońca złotemi,
A od łąk – niby królewskiej czerwieni,
A od błękitnych łąk – znowu imieni
Podobne były płaszczowi bożemu.

(Beniowski.)

Czerwień, która w Królu duchu przedewszystkiem przeważa, robi wrażenie nadzwyczajnej rozmaitości odcieni. Jestto rzecz godna uwagi na czem polega to wrażenie. Terminologia barw jest w ogóle tak mało wyrobioną że bardzo niewiele jest barw, których nazwy w języku potocznym można użyć. Najczęściej tworzy język z nazw rzeczy

barwnych przymiotników, któremi barwy określa. Określenia te bywają niekiedy tak utarte że zanika ich metaforyczny charakter; nie przychodzi nam już na myśl róża kiedy mówimy różowy, lub niebo kiedy mówimy niebieski. Stopień tego zaniku metaforycznego charakteru jest bardzo rozmaity, (np. w słowie różany czujemy metaforę wyraźniej niż w słowie różowy) a jestto rzecz bardzo ważna, metafora bowiem o ile jest jeszcze w świadomości niezatarta, ma szczególną wartość poetycką. Wywołuje ona dla objaśnienia ~~pewnego~~ obrazu pewnego, obraz drugi, ~~wyrazistości pierwszego~~ poboczny, nie mający wyrazistości pierwszego, często pół świadomy; myśli czepiają się asocyacyjnie echa, - około jej świetlnego jądra tworzy się jak grzyby obrazek, jak grzyby ~~ok~~ około bladej tęczy... Takie to obrazki obrazów, takie niespodziane, niewołane, niedokończone asocyacye, charakteryzują marzenia. Rozkosz poetyckiej percepcyi ma tę samą podstawę, co rozkosz oddawania się marzeniu. Rzecz jasna że te obrazy asocyacyjne, metaforycznem określeniem wywołane, oprócz barwy, dla której właściwie wywołane zostały, mieszczą w sobie inne jeszcze cechy, które mniej lub więcej uświadamiają się nam, i współdziałając, przyczyniają się tedy do nadania tonu uczuciowego. I stąd ta sama barwa, przez dwa różne

metaforyczne określenia nazwana, może mieć za każdym razem wcale inną wartość uczuciową, a zatem w ogólnej świadomości naszej w obu razach jest inna.
Kolorystyczne środki poetyckie są więc wcale odmienne niż malarskie, ale niemniej bogate. Poeta który cechuje się władzą wywoływania nastrojów przez oddawanie tonom podźwięków, a obrazom obrazków - przez wzniecanie asocyacyjnych ech uczuciowych, znajduje więc przy całem ubóstwie terminologii kolorystycznej jeszcze i przy używaniu przeważnie trzech tylko barw, środki wywołania wrażenia nadzwyczajnego kolorystycznego bogactwa. Metaforyczne określenie przymiotnikowe jest najczęściej za słabe dla wywołania obrazu asocyacyjnego; temu celowi służy lepiej metafora rzeczownikowa, więc np. purpura zachodu zamiast zachód purpurowy, koral krwi, zamiast krew koralowa i t. p. Zwróćmy uwagę na te dwa określenia, a zobaczymy że kiedy „purpurowy zachód" widzimy tylko czerwonym, to w „purpurze zachodu" czujemy jakiś majestat, jakby słońce w królewskim płaszczu schodziło z horyzontu; „koral krwi" ukazuje nietylko barwę koralową, ale ma podźwięk uczuciowy od barwy niezależny, a przecież na nasze odczucie barwy wpływający: uświadamiamy sobie, choćby niejasno, krew w wielkich, ciężkich

kroplach, a krople te to krople klejnotu.
A widząc je takiemi, przez odbicie wtórne asocyacyj widzimy już i barwę jakby ważniejszą, bogatszą.
Mieszko mówi z Dobrówką o potomku którego mają spłodzić:

Ty, w róż go malin, a ja w krwi korale
Święte ubiorę.

Niezmiernie charakterystycznem jest najprzód że nawet tu, gdzie mowa o ~~[illegible]~~ rzeczach duchowych, poeta wywołuje obraz wzrokowy i to barwny. Wywołane dwie barwy czerwone niemają tu właściwie znaczenia jako barwy, ale jako symbole. Korale krwi, klejnoty drogie, stają się już świętemi; błyszczą jakimś hieratycznym blaskiem klejnotów na ornacie królewskim. A czerwoność malin czy jest rzeczywiście tak różną od czerwoności korala jak ją tu widzimy? Niezawodnie nie, ale te czerwoności różnią się swą wartością uczuciową, i dlatego widzimy je inaczej. Dlatego używa poeta dla określenia czerwoności malin wyrazu „róż,“ że stanowiska czysto kolorystycznego dość niewłaściwe; ale określenie to wyraża łagodność barwy, ile że metaforyczne jego pochodzenie przychodzi w napół świadomym podźwięku asocyacyjnym przypomnienie miękkiego wdzięku a może i ~~kwiatu~~ zapachu róży. Ta uczuciowa wartość „róży“ a nie czysto kolorystyczna jest więc dla użycia określenia czerwieni malin decydująca. Zresztą niechodzi tu

i o czerwieni malin, ile raczej o maliny - z całym asocyacyjnym podźwiękiem i obrazkiem tego słowa. Czerwień jest tylko ogniwem łączącem, wspólnem „różowi malin" i „krwi koralom" - a ogólne znaczenie jej chyba to, że jestto święta barwa krwi i majestatu. Asocyacyjny obrazek słowa maliny uprzytomni nam się gdy przypomnimy Alinę z Balladyny z dzbankiem malin na głowie, określenie tej tragedyi jako „malin pełnego dzbanka rozbicie", słowa: „tyle co bańka mydlana rozwalin - a pewnie nie woń mirry albo malin." Maliny mają dla Słowackiego woń silną, a jakąś rzewną i niewinną; zapewne w związku z jakiemiś wspomnieniami dzieciństwa. Kompleks pojęć około słowa „maliny" się grupujący ma pewną jednolitą, uczuciową wartość, słowo to staje się niejako symbolem. Jako takie służy do określenia dziedzictwa duchowego, które wziął potomek po matce Dąbrówce - „pani świętej"... Ale zewnętrznym bezpośrednim wyrazem tego całego kompleksu pojęć jest barwa - „róż malin"; ona jest punktem wyjścia, pobudką rozległego szeregu asocyacyj, od których pada na nią odblask nadający jej właściwą uczuciową wartość. Oto przykład właściwych poezyi, a nieporównanie wyszukiwanych przez Słowackiego, środków kolorystycznych.

Porównując te środki poetyckie kolorystyki

ze środkami malarskiemi, możnaby znaleźć w malarstwie analogię w wydobywaniu wartości barw przez sąsiedztwo barw innych; będzie to tylko porównanie, bo z jednej strony - w malarstwie - chodzi o wartość optyczną barwy, z drugiej - w poezyi - o jej wartość uczuciową; a na tę wartość uczuciową wpływa zbliżenie bodźców wrażeniowych nawet z całkiem odmiennej sfery, albo w ogóle nie wzrokowych, albo, jeśli wzrokowych, to niedomiernie barwnych.

Do takich właściwości poetyckiej kolorystyki należy i podnoszenie żywości barw przez równoczesne wywołanie wyobrażenia blasku, jak w wyrażeniu „pawie pióra gorą", albo - gdzie zwłaszcza chodzi o bogatą różnobarwność - wyobrażenia ~~blat~~ ruchu. Na miejsce rozmaitości współczesnej, podstawia się rozmaitość w postaci zmienności, którą tworzy ruch; to pojęcie żywości ruchu przenosi się na barwę i podnosi ~~jej~~ jej żywość. Dlatego nad cudowną zjawą w Rapsodii I szym tęcze nie stoją - ale ją „ciągłem oskrzydlają kołem", - dlatego koń Cydebura choć idzie „stępo - bokiem", ponieważ widzieć go mamy błyszczącym od drogich kamieni, określony jest tem, „że się zdało - niby - tryskocił w tęczach z oceanu szyby". Skok, niespodzianość, i nagły rozbryzg wody w słońcu, oto

poetycki środek zapalenia nam w oczach blasku brylantów. Komu to tłomaczenie nie przemawia do przekonania, niech spróbuje na miejsce słowa „wyskoczył” podstawić słowo jakieś inne, np. „wystąpił”, „wyszedł”, a zobaczy że brylanty błyszczeć przestaną.

W końcu wreszcie wydobyciu barwy przyjść mogą dźwiękowe wartości słów, a to przez związki istniejące między pewnemi samogłoskami a tonami wysokiemi, względnie niskiemi, i przez dalsze znowu związki między wysokością tonu a jasnością, jaskrawością barwy. O tych związkach przyjdzie mi mówić gdy zajmować się będę stroną dźwiękową poematu.

Jest rzeczą uderzającą że nader rzadko widzimy w Królu Duchu barwę zieloną, w którą zresztą i inne utwory Słowackiego są ubogie. Zieleni, tak pospolitej w naturze, używa Słowacki raczej do oddania pewnych jak gdyby zboczeń od natury; jest ona u niego barwą chorobliwą, barwą złą. Odrapana twarz Popiela jest „jako lampa trupia i zielona”; zielone są niesamowite oczy matki Bolesława Śmiałego; w wilgotnych mrocznych lochach „po głazów zieleni”, „przez proch więzienia i przez pajęczyny” idzie anielska Wanda o warkoczach złotych, z lampą która zamienia „ręce

jej w rubiny", jakby symbolizując w kontraście barw kontrast dobra i zła. Nawet trawę zieloną podaruje poeta tylko na brukach wyludnionego klątwą miasta, gdzie „nikt, tylko kaleki.“ Przejdą czasami te „zielone rzeki.“ Pod zadlęciem Krzepichy sam... „cień słońca przez ludzi rzucony, - Był jakiś smętny-ciały i zielony“. Stwierdzając fakt o wytłómaczenie jego nie będę się kusił, może ono jednak znalazłoby się w tem, co o uczuciowej wartości barwy zielonej mówi Goethe. Jest ona wedle niego uczuciowo obojętną. „Unser Auge findet in derselben“ eine reale Befriedigung... Man will nicht weiter, und man kann nicht weiter.“ Dlatego ma być ona odpowiednia na tapety w pokoju, w którym się zawsze przebywa. Niema charakteru. Słowacki, którego kolorystyka jest narzędziem nastrojów, któremu chodzi o uczuciowe wartości barw, używa więc zieleni tam właśnie, gdzie może jej obojętny charakter znieść przez niezwykłość użycia, lub przez doczepienie uczuciowych wartości innej - nie kolorystycznej - natury.

— Podobnie jak barwy poszczególne tak i całość kolorytu Słowackiego wytłómaczyć można z nauki Goethego.-

Dwa typy kolorytu Goethe odróżnia:

koloryt „harmonijny” i „charakterystyczny.” W pierwszym występują wszystkie barwy w zrównoważeniu. Może ten koloryt być miłym i niepozbawionym blasku, ale nosi w sobie przecież zawsze cechę czegoś ogólnikowego i brak mu charakteru. W kolorycie drugiego typu barwy wzięte są w uwzględnieniu ich uczuciowej wartości. „Charakterystyczność” można podciągnąć pod trzy rubryki, którym odpowiadają w przybliżeniu pojęcia siły (Das Mächtige), łagodności (Das Sanfte) i blasku (Das Glänzende). Pierwszy z tych charakterów wywołuje się przez przewagę barw czynnych, drugi przez przewagę barw biernych, trzeci przez wszystkie barwy w zrównoważeniu.

Koloryt Słowackiego opiera się na uczuciowych wartościach barw, a i w szczegółach, jak widzieliśmy, owym trzem rubrykom Goethowskiego kolorytu „charakterystycznego” odpowiada. Dziś nazwalibyśmy może chętniej koloryt taki stylizowanym lub dekoracyjnym. Pozostaje on w Królu Duchu w harmonii z podobnemże traktowaniem kształtów. Zamiast dalszych określeń przytoczę przykład który mówi sam za siebie. (R. IV. P. 2.):

Wybiegłem nad brzeg jednego jeziora,
~~I stamtąd widzę~~
Na kurhan stary wstąpiłem wysoki,

I stamtąd widzę, jako w kształt gąsiora,
Który prowadzi gęsi przez obłoki,
Szedł rzeczpospolita – a za nim ze dwora
Młodzieńce w parach – szli równymi kroki;
A każda para swój kolor właściwy ~~miała~~
Miała, jak w tęczy odmienny i żywy.

Dwóch szafirowych, a zaś dwóch w purpurze,
Szło dwóch podobnych do jasnych płomieni,
Za nimi złotych dwóch, a potem w róże
Ubrana para, a potem w zieleni.
Siedem par było; zda się, parami stróże
W długie barwiste szaty obleczeni,
Za prowadzącym szli spokojnie w rzędzie;
Ci złote gęśli nieśli – ci łabędzie.

Z ptakami swadźby – różne instrumenta
Świeciły swemi strunami na blask słońca;
Pięknością sobie równi, jak bliźnięta,
Po nadpowietrznej ścieżce szli bez końca;
Bo duch mój, który tę wstęgę pamięta,
Ciągle ją widzi i w ciemności nie utrąca;
Widzi, jak idą ci świętości sługi
Nad fal błękitem, a w błękicie długi.

Bo fala była gładka, a po skraju
Szła ścieżka owa i szli owe swaty...

– Barwy w tym obrazie wywołane zostały same dla siebie, dla swej piękności; nie zlewają się ani z sobą, ani roztapiają w tle; plamy ~~go~~ barwne jak gama tonów idą po sobie;

natężenie ich jest z realistycznego stanowiska niemożliwe, odległość nie ujmuje im nic z żywości, nawet widać złoto gęśli, nawet struny instrumentów błyszczą w słońcu; kształt rozkłada się wprost w symetryczny ornament, bo jak bliźnięta podobni - po parze idą młodzieńcy - idą nad fal błękitem - a w błękicie Druidzy. Tło dla plam barwnych jest błękitne: błękitna fala - „błękitny ranek" (sf. IX) ... Na „ciszą owiane pola" rzucona „mozayka Duchów w kolorów zamieszce"...

Dekoracyjna tendencya kolorytu widnieje w tym obrazie i w pozłoceniu gęśli. Ale co * więcej żubr nawet jest u poety „rogozłotym" (R. IV. P. 2. sf. 36.) V żaglami pędzone wozy Normanów mają „kół ognite sprychy" (l. c. sf. 73). O czarownicy „gołębi ogniem" zapalającej Drewlany - mówi:

Złotym jest także [illegible] ( )

A którą teraz mi ta błyskawica
I ogień śladem gołębiów posłany
Olśnił, gdy piszę, swym pożarem ciemnym
Czarną - na krzyżu złotym trójramiennym

Obraz w kolorycie całkiem dekoratywny.

Jakkolwiek odmienne od malarskich są środki poetyckie, co czyni wszelkie porównanie obrazowania poetyckiego z dziełami pendzla ryzykownem, zawsze gdy czytam Króla Ducha przychodzi mi na myśl pokrewieństwo jego ze sztuką prerafaelitów. Tu i tam barwy czyste, stanowcze i żywe; tu i tam pewne uogólnienie kształtu, zespolenie

go nastrojowe z całością, owa architektoniczna czy muzyczna eurytmia. Nieprzyćmiona nawet przez odległość żywość kolorytu przenosi u prerafaelitów wszystko jakoby na pierwszy plan, kosztem wrażenia perspektywicznego ale z tem silniejszem uwydatnieniem dekoratywnego pierwiastku, którego przewaga wypiera niekiedy już wprost perspektywę, zmieniając muzykę barw i linii na tła złote.

Obrazy w Królu Duchu najczęściej podobne wywołują wrażenie siłą kolorytu i plastyki, która znosi wielką odległość. Przytem zbliża go w nastroju do prerafaelitów i ów rys hieratyczności, zawarty zarówno w mistycznej treści, jak i powadze formy.

Z odczuciem swego pokrewieństwa spotkałem się zresztą niejednokrotnie; w literaturze zwrócił na niego uwagę Matuszewski. Nie mogę jednak zgodzić się na różnicę, którą ten autor w tem upatruje, że podczas kiedy u prerafaelitów spokój warunkuje eurytmię, dramatyczność Króla Ducha znosi ją. Na pozór takby się zdawało. Jednakże dramatyczny pierwiastek w Królu Duchu ma pewien właściwy charakter. Czy nie przyzna p. M. że dramatyczny sposób deklamowania tego poematu jest całkiem ~~[illegible]~~ naturze jego przeciwny? Wynika to ztąd że poeta nie budzi w nim nadludzkich walk i bolów znowu do życia - ale ukazuje je „przeminięte" - w uspokojeniu anamnezy.

Mówi o nich miarowym rytmem oktawy, która „przedwiekowe" cierpienia i męki serdeczne" zamienia w kryształ drogi i święty, zwichrzone myśli uspokaja w miarowy rytm ~~fontanny~~ płaczącej fontanny, w gwałtownym geście rozrzucone fałdy układa w tragiczne ale spokojne linie posągu. W doskonałej eurytmii formy, jak w dzbany o klasycznych zarysach, wlewa – jakoby klarowną – Odstaniem się przez wieki – treść tragiczną anamnera.

Karel Dušek,

Ruk. ~~III~~ IV (forma)

1.

(Dodací archy

(p. III/2)

1

1 a 72

— IV —

Poznaliśmy myśli przewodnie, zasadnicze ogniwa myślowej koncepcyi poematu. Czy od zarysu budowy przejść nam już do szczegółów architektonicznych? Tak wypadałoby z punktu widzenia rzemieślnika. Co więcej stawiając się na tego rodzaju stanowisku musielibyśmy byli wprost od tych szczegółów zacząć. Nie tak jednak ze stanowiska sztuki. W sztuce wszystkiem jest wrażenie; krytyka sztuki ma za zadanie odkrywać źródła wrażeń. Te jednak nie tkwią wyłącznie, ani nawet przeważnie w myślowej treści. Każde dzieło sztuki tworzy, oprócz materyału myślowego, element inny jeszcze, nastrojowy, ten który znajduje swój wyraz w *środkach poetyckich*. O tych więc środkach mówić nam teraz przyjdzie.

I to jest logiczny porządek obserwacyi. Ogólna koncepcya myślowa to wiecha zasadnicza budowy, która uwydatnia się w jej ogólnym kształcie zewnętrznym. Stając przed wielką katedrą widzimy najprzód ten kształt, tę zasadniczą myśl architektoniczną, która wyrzuca się w wieże lub zaokrągla w kopułę, skupia w sobie lub rozpina w łuki pajęcze. Wejdziemy do wnętrza a zanim oko nasze rozróżni jakikolwiek szczegół, uderzy nas wprzódy duch tu zamknięty. Nie widzimy właściwie

ì

nie jeszcze, a odmieniony prawie
głębią sklepień, gdy kolumny w
górę, martwe kopuły. Dźwięki
kościoła i głosów od wszystkich
oddalone, zawsze [illegible]
i [illegible].

—

~~IV. 1.~~ 1 b.

— ~~II.~~ —

Pierwsze wrażenie, które ~~na~~ czytelniku wywiera Król Duch streszcza się w trzech rysach: niejasności, rys jakiejś nadzwyczajnej wielkości, i rys ogromnej, hieratycznej powagi. Mieszczą w sobie te określenia mniej więcej to samo, co streszczamy zwykle w wyrazie „mistycyzm." W mistycyzmie napotykamy bowiem zarówno niejasność jak i pierwiastek hieratyczny. Naturę i podstawę tych wrażeń rozpatrzyć nam trzeba.

– Co do pierwszego jednak z wymienionych rysów, co do „niejasności", należy najprzód zapytać, czy rzeczywiście ma on objektywne, w samem Dziele leżące podstawy? Czy niezrozumiałość nie jest raczej niezrozumieniem, którego powód tkwi w czytelniku a nie w Dziele? Wszakże jak najjaśniej napisana książka o rachunku różniczkowym nie będzie zrozumiałą dla tego, kto nie zna elementów matematyki? I rzeczywiście Król Duch przesiąknięty jest cały w drobne nawet szczegóły wnikającym, a tak odrębnym od będących w obiegu światopoglądem, na którym wsparty, ale którego nie jest ani rozwinięciem ani tem mniej wykładem, że bez zapoznania się uprzedniego z tym światopoglądem z innych źródeł, wykładowi jego poświęconym, obracać się będziemy

w krainie tak nam obcej, że co chwila
coś niezwanego przed zadziwione stawać
nam będzie oczy. Wiele zatem z owej sze-
rokiej niejasności trzeba położyć na karb
nieprzygotowania czytelnika. Ale jeszcze
drugie tyle ~~co najmniej~~ odpada z innego,
niemniej subjektywnego powodu: ~~Wiedza~~
~~sposobności o tem~~ mnie Obcość, niezrozumiałość,
powoduje dla wielu natura środków poe-
tyckich dzieła. O tem będę mówić niżej; ~~To zaprawdę wypada już z~~
~~jego objektywnego i to bardzo znamiennego~~
I to niemniej ~~rysu. Nie można go jednak~~ nazwać nieja-
snością; nie szwankuje tu – światło – ale oczy.
Jeżeli te powody ~~niezrozumiałości~~ zatem
wyczerpiemy, to wtedy nie może być mowy
o niejasności takiej jak ją oceniał Kra-
siński, (a co jeszcze zawsze po upływie tylu
lat i wyrobieniu się z jednej strony wrażli-
wości na właściwe dziełu środki poetyckie,
z drugiej ~~stronny~~ po ogłoszeniu pism
zawierających wykład mistycznej nauki
~~[illegible]~~ i dalszych rapsodów poematu, za
dobrą monetę zdają się brać ~~Tarnowski~~ niektórzy); –
niema mowy o tem aby czytelnik mu-
siał pytać poetę „czy ja warjat – czy ty
warjat?!" Ale czy przecież zostaje jeszcze
coś rzeczywistego, objektywnego z owego wraże-
nia niejasności? Czy zostaje coś z tego wrażenia
jeszcze i wtedy gdy obeznamy się dokładnie
z nauką mistyczną poety, i gdy przytem
na właściwe dziełu środki poetyckie jesteśmy
wrażliwi?

3

Na to pytanie nie mogę odpowiedzieć prostem tak lub nie.
Jeżeli świeczką groszową oświetlamy choćby niedużą izbę, w izbie będzie ciemno. Wina to świeczki groszowej a nie izby. Jeśli słońcem chcemy oświetlić wszechświat, jasność mroczy się z oddaleniem i w nieskończonej przestrzeni nie stoi nawet za świeczkę groszową. Czy wina to słońca, czy przestrzeni? ... „Melancholia jedna jest z siły, druga ze słabości" mówi poeta; tak samo ma się rzecz z niejasnością. Charakteryzując niejasność Króla Ducha oddzielmy te jej dwa rodzaje.
Co do niejasności rodzaju pierwszego, tej co ze słabości wypływa - z niedomagania środków, to nie jest od niej Król Duch całkiem wolny. Rzecz charakterystyczna że spotykamy się z nią głównie w warjantach pochodzących z dawniejszych redakcyj, (jak np. we wstawionym przez Małeckiego wstępie do rapsodu o Piaście), tudzież w rapsodzie ostatnim który wcale ostatecznej redakcyi nie doczekał. W ciężkiej pracy kował poeta doskonałą formę swemu dziełu i gdzie ostatnie poczynił uderzenia dłutem, tam ta forma prawie bez wyjątku odpowiada myśli doskonale. W sądzie musimy przeto uwzględnić że dzieło nie jest wykończonem. Takich niewykończonych ustępów nie możemy brać za normę i miarę. Ale one rzucają światło na sposób tworzenia;

pozwalają nam zajrzeć do warsztatu. Z tego względu przeprowadzenie studjów nad wszystkiemi warjantami będącemi w rękopiśmie mogłoby być bardzo interesującem. Z tych które zostały ogłoszone można już jednak jak sądzę ten wyprowadzić wniosek, że ulepszenie, poprawianie kierowane było prawie zawsze dążnością do większej precyzji, do skrócenia i zarazem do jasności. Niejasności występują głównie tam, gdzie znajdujemy i rozwlekłość, gdzie myśl wałęsa się schodząc z głównego gościńca; takiemi bywają pierwsze rzuty. Poecie różne myśli stoczą się do głowy, poddaje się im i daje wieść za sobą. Sama forma oktawy ma to do siebie że rymami swemi wywołuje nowe asocyacye; można to doskonale studyować na Beniowskim jak ta forma wpływa na występowanie epizodów, na niespodziane zwroty myśli; jest ona nieokiełznanym źrebcem, na którym dzikie harce wyprawia fantazya. Tam – w Beniowskim – wypływa to z założenia, i ~~właściwie~~ temu założeniu doskonale forma wiersza odpowiada. Dla Króla Ducha oktawa stanowi również niezrównaną szatę zewnętrzną, ale ma ona tu całkiem inny cel i znaczenie. Tam służyła swawoli, tu ma służyć powadze, – tam wolności tutaj precyzji. Tam jej dzięki rymy niespodziane budząc asocyacye, wyskakiwały ze szranków niesforne, tutaj zamknięta

5

a kunsztowna forma strofy który do wypracowania wlanej w nią treści w kształt doskonale oszlifowany. Oktawa Króla Ducha ma w sobie coś z kryształowego charakteru sonetu. Jest to zastanawiające jak ta sama forma dwom zupełnie różnym tak wybornie odpowiada celom. Ale ten drugi cel wcale innego wymaga mozołu niż pierwszy. I w śladach tego mozołu, w wyliczonych warjantach, widać jakby walkę z wysuwającym się za tą samą formą pierwiastkiem Beniowskiego, ujawniającym się w zapędzie odchodzenia z drogi, rozgadania się w epizodach. Epizody takie, „martwe punkty akcyi epicznej", oczywiście całkiem inny mają tu charakter niż w Beniowskim. Wypełniają je głównie refleksye i ekskursa dotyczące pewnych stron mistycznej nauki. Rys ten uzasadniony jest i tu koncepcyą poematu; o ile związek z treścią jest zachowany, o ile te epizody są opracowane należycie – to same w sobie błędem nie są. Króla Ducha niemożna traktować wedle szablonu epopei. Jednakże te „martwe punkty" będąc nawet często koniecznością, są jakoby miejscem słabem, mało odpornem, narażonem, – miejscem, które łatwo błędom ulega. Tu leży źródło pewnych rozwlekłości, tu znajduje podścielisko niejasność, tu – podczas gdy akcya i obrazowanie są wzorem precyzji – niejednokrotnie brak pożądanej wyrazistości. Poeta, który

6

jednem słowem może zjawiać kształt, niezawsze umie to uczynić z myślą. A im mniej wykończonym jest poemat, tembardziej to odbija się w pierwszym rzędzie na owych „martwych punktach". Mówiłem już o „pierwszych redakcyach" za które niepodobna winić poety, którego dłoń zastygła przedwcześnie; z innych miejsc do najsłabszych należy pomimo rysów przepięknych ustęp rapsodu pierwszego objęty strofami 24–37. Na to łatwo się zgodzić, gdy sobie uprzytomnimy czem miał być właśnie ten ustęp. Popiel obchodzi ojczyznę, poznaje ją, żyjącą – i umarłą – z kurhanów. Jakież było pole właśnie dla Słowackiego, zjawienia nam, jakoby w introdukcyi do poematu, Tej, której cała praca żywotów ma być poświęconą. Zamiast tego parę rysów nieistotnych, a za to wiele bladych refleksyj. – Natomiast owe „martwe punkta" – jakkolwiek liczne, są przeważnie bez zarzutu w rapsodzie o Mieszku. Są one tu potrzebne, ze względu na ogólny ton refleksyjny tego rapsodu, a wypracowane należycie i doprowadzone do należytego ~~tonu~~ wyrazu. I tam gdzie refleksye są mgliste, są takiemi z umysłu; mglistość ma bowiem swoją właściwą barwę nastrojową, swoją wartość uczuciową. To całkiem co innego jak brak wyrazistości skutkiem puszczonej leniwo samopas myśli!

7

– I ta uwaga prowadzi mnie do rozważe-
nia owego drugiego rodzaju niejasności
w Królu Duchu, niejasności już nie przy-
padkowej i drugorzędnego znaczenia, nie
tej która płynie ze słabości, ale tej która
płynie z siły, która wynika jako koniecz-
ność z samej koncepcyi dzieła i leży
w artystycznym zamiarze, właśnie dlatego
że zestrój formalnego objawu z wewnętrzną
treścią, czyn takiego wymaga. „Nie należy
być o wiele jaśniejszym od przedmiotu;
każdy albowiem ma sobie odpowiedni
światła stopień, pod którego wpływem
się najsłuszniej przedstawia," – mówi
bardzo pięknie Norwid. „Przedmiot" Króla
Ducha jest właśnie takim, który jaskra-
wego światła dnia nie znosi! Pełny jest
bowiem tajemnic. Mistyka Słowackiego
niema w sobie wprawdzie nic z kome-
dyanckiego okkultyzmu ani z idyotycznych
symbolów formalnych Kabały, owszem
wszędzie dąży do jasności, do potwierdzenia
przez myśl logiczną; nie gromadzi ona
chmur umyślnie dla osłonięcia choćby
prostej treści; ale w samych ~~swoich~~
zagadnieniach swoich, w samym
ich ogromie i przestrzenności nosi
przyczynę omglenia. Jest to omglenie
dalekiej perspektywy. Wszak objawienie,
o którem mówi poeta w Genezie, uchyla
tylko wątek tajemnic Bożych. „My jeśli
świata cały zarys wiemy", mówią duchy

8.

z ostatecznej już krainy zachwyceń przybyte, nieskończenie wyższe od człowieka. A tajemnic tych nie wydają; owszem, to nawet o czem mówią, niczem będąc wobec głębi ich wiedzy, wyrazić się daje już tylko mową wyższą od ludzkiej, językiem blasków. I anamneza, która zjawia rzeczy ludzkie wprawdzie, ale minione, zjawia je jak sen, o twarzach wyrazistości często większej jak realna, ale resztą ciała w kurdeli niepamięci, w mgłę przepadłe. Jawią się one –, jak czasem te grody

Na które w noc błyskawica padnie,
Ozłoci mosty, pałace i wody –
Potem zagasa nad miastem i bladnie,
I miasto całe ze swemi narody
Niknie, jak gdyby pod ziemią się skryło,
Zkąd było wyszło tnem i zaświeciło...

Doskonałe zestrojenie treści z formą właściwe Słowackiemu, dochodzi w Królu duchu do ideału. Ta treść niemoże być jaśniejszą, a dla tej treści formie jaśniejszą być niewolno. Zarzuty niejasności czynione w tym wypadku, (o ile jak mówiłem niejasność nie wynika z subjektywnych powodów leżących w czytelniku), zdają mi się dowodzić małego rozwinięcia poetyckiego poczucia formy. Często (jak u Tarnowskiego) stawia się krytykę tak, jak gdyby absolutna jasność była niezmiennym postulatem każdego poetyckiego dzieła! Jeśli już nie poczucie

9

właściwości temu, to elementarna obserwacya powinnaby wskazać, że niejasność leżeć może tak samo w zamiarze artystycznym jak i jej przeciwieństwo. Tylko że zamiar ten nie zawsze jest tak (artystycznie) czysty jak u Słowackiego. Gdzie niejasność nie wynika z przedmiotu, tam niema wewnętrznej prawdy i jest maską aktorską. Od tego zarzutu nie zawsze wolni są znakomici nawet pisarze; nie jest odeń wolnym Krasiński. Typowym bywa Ibsen. W Peer Gyncie naprzykład czuje się że niejasność wynika z odczucia całkiem realistycznych kształtów, całkiem realistycznemi zachowaniami. Ludzie chodzą tu zamaskowani. Po przeczytaniu ma się takie wrażenie jak po wyjściu z gabinetu woskowych figur. Spotkanych przechodniów radzibyśmy pomacać, czy oni są naprawdę żywi, czy może też jeszcze z wosku... Niejasność Króla Ducha nikomu chyba nie zostawi niesamowitego wrażenia literackiego panopticum. Uczucie, które ona zostawia, to nostalgia nieskończonych horyzontów, uczucie podobne temu, które nas nachodzi „o tęsknych wieczorach," przy zachodzącem słońcu, kiedy mrok okryje to co bliskie, a czerwona szyba zorzy kieruje tęskne oczy nasze zda się w zaświat niezmierny, promienny a daleki.

— Jeśli teraz przypomnimy to wszystko

cośmy powiedzieli o środkach poetyckich Słowackiego, o owym ich emocyonalnym, lirycznym, nastrojowym charakterze, o tych porównaniach i metaforach które zaczerpiają asocyacye bardzo odległe, a tertium comparationis przenoszą niezarazem całkiem w sferę uczucia, o tych uczuciowych wartościach słów, które budzą w duszy podźwięki i pogłosy często mało konkretne w treści ale tem silniej budzące zaledwie uświadomione nastroje, – jeśli uprzytomnimy sobie te środki, które same w sobie dla wielu są „niejasne" i zestawimy je z ową „niejasnością" koncepcyi i treści, to zrozumiemy wzajemną ~~zawisłość~~ zawisłość i zestrój tych formalnych i treściowych, wyższych i niższych ogniw, zrozumiemy że cały poemat utkany jest z jednej przędzy, i że tem właściwy poecie-sposób wypowiadania się nie mógł znaleźć lepszego tematu nad mistyczną koncepcyę Króla Ducha. W niej on właśnie mógł dojść do najwyższej ~~potęgi~~ doskonałości i potęgi. Toż już w tym względzie Król Duch przedstawia dla Słowackiego pole, na którem lot swój mógł najśmielej rozwinąć.

Druga kardynalna cecha poematu ~~jest~~ wykazuje to samo. Dla poety o tak nieposkromionej fantazyi koncepcya w której tkwi nadludzka olbrzymiość, której nie ogranicza ciasny świat i słaby kształt

11. człowieka, koncepcya taka ma znaczenie wyzwolenia indywidualności, pozwalając na pełny rozmach skrzydeł. Bohaterowie poematu mają wielkość nadludzką. Mgła wieków wyolbrzymia ich zarysy; wyzierają z niej jak turnie niebosiężne raczej, niż jak ludzie. Wybuchy ich, są jak wybuchy wulkanów (Popiel), pogoda ich jak słońce (Bolesław Śmiały, Mieszko w godzinie śluba), uśmiech ich budzi ludy uśpione (Ziemowit), skarga wyje jak wicher (Ziemomysł).
Nad ślepym Mieszkiem lamentuje ojciec, tłukąc o mur hełm, o pancerz pięście:

Pierwszy raz ojca lament z brzękiem zbroi
Słysząc, Dziecinna myśl — zobaczyć chciwa,
Roiła sobie że to burza stoi,
Brzęczy — i wyje — i wichrem porywa —
A piorunami uderzyć się boi
We mnie, bo ojcem moim się nazywa.

— Myśl tych ludzi znajduje echo we wszechświecie; porusza kolumny duchów, które im spieszą z pomocą:—

Pragnąłem wodzem być, i wraz dwa wodze
Krwi rozszalałej piorun — w mózg uderzył.

Nawet gdy milczą trawiąc się w sobie, „z ducha im idzie grzmot"; — „gromadą duchów zarządzają ciemną!" (Popiel). Za Popielem lecą duchy obudzone na cmentarzach. Duch bezcielesny Popiela hula w wichrze na pobojowisku. Uczucia i nastroje, które wyra-

zane przez poetów w zwyczajnych granicach liryki niemogą nigdy zatracić cech indywidualnych, tutaj podniesione są do takiej potęgi, że stają się jakby zjawiskami kosmicznemi, jakby prototypami podobnych czuć i nastrojów. Król-Duch, Słowo narodu, zdaje się jakby wypracowywał w sobie temu narodowi pewne stany duchowe, których staje się przez to źródłem i wzorem. Jest to myśl, która nie została przeprowadzoną i zapewne nie dałaby się przeprowadzić, ale która tkwi w poczuciu poety i raz wychodzi na jaw. O Wandzie mianowicie mówi ~~się~~ że „z niego się rozwinął cały ów dziwny, smętny ton słowiański." Jeśli myśl taka nie ujawnia się zresztą poza tem w koncepcji dzieła, to tkwi ona jednak w nastroju. Król-Duch, Duch-Słowo, ma przez to wielkość symbolu, i w odpowiednie temu znaczeniu barwy ubiera go poeta. Lament „ryżego tygrysa" Popiela nad topielicą Wandą nie jest przecież niczem innem jak tysiąckrotnie powtarzaną skargą poetów nad umarłą kochanką. Ale jak on brzmi inaczej!

„Gdzieś ją – krzyczałem – hen na lodowiskach
Złożę – jako kwiat ujęty w kryształe,
I przy wulkanów rubinowych błyskach
Opłomienioną, posadzę na skale.
A sam z dzikiemi orły na urwiskach,
Dzikszy niż burze, straszniejszy niż fale,

Gdy góry będą swoje ognie zionąć
Chrozom się dam zgryźć i ogniom pochłonąć!

— Takie napięcie tonu sprowadzone z wyżyn gdzie mieszka Król-Duch na zwykły poziom ludzki byłoby niemożliwe, przybrałoby charakter karykaturalny, groteskowy. Kiedy Heine chce świerk wyrwać z korzeniem, umoczyć w wulkanie i napisać na niebie „Agnes ich liebe Dich" to w granicach piękna jest to tylko możliwe z towarzyszeniem na pół sceptycznego uśmiechu — z zamiarem i świadomością bufonady; jest to podobne do strasznych smoków na chińskim parawanie.

Tak samo w epopei, której bohaterowie rośliby tylko na miarę ludzką, nie byłby możliwym taki obraz:

„Ale po latach — Chciałem mówić więcej,
W tem się zaczęła kości targanina.
Przez ołowiany kaptur sto tysięcy
Szło iskier — topniał na mnie drut i cyna.
Chciałem zachować dumny kształt książęcy
Lecz tak pękałem się jak w ogniu glina.

I jeszcze dobitniejszy przykład... Czy czytając strofę którą teraz przytoczę — nie czujemy że prócz Słowackiego na tak wąską i zawrotną ścieżkę nad przepaścią śmieszności żaden poeta nigdy się nie odważył — a niewiem czy który przebyłby ją zwycięsko.

14

Oto Król-Duch jako duch wolny - z ciała wyzuty - zwiera się w locie nad ziemią -

— „a już nisko

Uczułem że się w czemś zwiniętem płaczę,
Że oczom moim ciemno, nogom ślisko,
A do ucieczki ciągną chęci racze.
Wszedłem na jakieś straszne wrzowisko,
Gdzie trupie czaszki, druciane opończe,
Nadeptał mój duch - i przejął się trwogą. -
Czując - że własne kości ruszył nogą.

— . . .

— — Spłynąłem jako czarna mgła . . . ."

Że tu śmieszności zaprawdę niema ani śladu, mimo tak ryzykownego pomysłu, dowodem to i miarą napięcia nastroju do jakiego wznosi się poemat. Bo przy mniejszem napięciu wyłoniłaby się nieodzownie sprzeczność, matka śmieszności. - Oto nastrój tak wysoki, możliwym jest tylko przy głębokiej, ogromnej powadze.

Król-Duch ma wzniosłą powagę Ksiąg świętych.

A niejest to nastrój wywołany, sztuczny, artystyczną potrzebą stworzony, ale nosi znamiona niemylne prawdy. || Tej wewnętrznej prawdy brakowało Słowackiemu w jego dawniejszych okresach. Był on narzędziem czułem, dającem dźwięk pod palcem wrażeń zewnętrznych, ale wrażenia te trącały lutnię - nie serce.

Drukowane patrz Rozdz. I Część I

/.

Karol Irzyk.

~~[illegible]~~ Co forma:
rytmika i [illegible]

Rozdz. III. / 3.
(forma) (rytmika etc.)

Konec Druh.

Mundum.

(do kollaje!)

III (celé)

(„[illegible]")

– 2. –

„Poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów, bo je mają podszepnięte… a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, — to jest dzwonią jakiemś tajnem wspomnieniem w każdym duchu… Czasem malarz przechodzący na poetę jest w słowach rewelatorem kolorytu… Muzyk na poetę przeszedłszy znajduje rewelatorskie wyrazy dźwięku. Po wielkiej liczbie dziś muzyków kiedyś wielka liczba będzie harmonistów poetycznych, piszących wiersze tylko dla dźwięku — aż pójdą wyżej: Ja sam przez rewelatorstwo muzyki w Żmii i pierwszych płodach, przez rewelatorstwo malarstwa w Beniowskim przeszedłem”… Te uwagi zapisał Słowacki w Raptularzu swoim. — „Słowa do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną”, — „dzwonią jakiemś tajnem wspomnieniem w każdym duchu”. Mieści się w tem pośrednio to spostrzeżenie, że forma wierszowa ma potęgę suggestyjną. Schoppenhauer tłómaczy ją sobie też z jej suggestywnej roli: „Nie umiem dać innego wyjaśnienia — mówi on — nie do wiary potężnego działania rytmu i rymu, jak to, że nasza tak ściśle z czasem związana zdolność wyobrażania, przez ten związek w pewien właściwy sposób się urobiła, skutkiem czego za każdym regularnie powracającym odgłosem podążamy niby wewnętrznie i jakoby układamy się z nim do taktu. Przez to stają się rytm i rym

raz środkiem podniesienia naszej uwagi, gdyż mowy wiązanej słuchamy chętniej, po drugie wywołując one w nas ślepą, wielki sąd wyprzedzającą zgodę na treść tej mowy, która nabywa przez to jakiejś emfatycznej, niezależnej od jakichkolwiek racyj siły przekonywania."

Tak samo sugestywnością, aczkolwiek w odmienny sposób, uzasadnia znaczenie rytmu Fechner.[1] Wedle niego rytm jest w ścisłym związku z elementem nastrojowym muzyki, a zawdzięcza ten związek pewnej bezpośredniej zgodności rytmicznych stosunków czasu i akcentu z naszemi ruchami ekspresyjnemi. „Można przyjąć jako zasadę — powiada — że te rytmiczne stosunki (Bestimmungen und Verhältnisse) muzyki, któremi wywołanym bywa nastrój, korespondują we wszystkich ważniejszych punktach z czynnym sposobem wyrażania tych samych nastrojów głosem i ruchem przez człowieka." Do tego dodaje Meumann:[1] „Rytm reprodukuje jakiś rys naszych wewnętrznych wzruszeń (der Rhythmus macht einen Theil des inneren Erlebens nach) i wytwarza w ten sposób analogiczne stany uczuciowe, podobnie jak przez staranne naśladowanie pewnych ruchów expresyjnych możemy wytwarzać w sobie stanowczo odpowiadające im uczucia."

Pomimo jednak zasadniczej zgodności w określeniu roli sugestywnej rytmu, zaznacza się już w przytoczonych zdaniach ważna różnica. Schopenhauer ma na myśli nagi fakt rytmiczności, fakt, który już sam przez się wyzwalając pewien automatyzm psychiczny stwarza dogodne pod-

3.

ścielisko suggestyi, Fechner zaś uprzytomnia sobie działanie suggestywne pewnego, danego rytmu, który, ~~jeśli~~ – jak to ma miejsce w poezyi – pewną daną myśl [treść] kadencyą swoją ilustruje, przyczynia się przez to do narzucenia jej słuchaczowi, suggerując mu towarzyszące pewnym wzruszeniom ruchy ekspresyjne. Schoppenhauer i Fechner, określając rozmaicie rolę rytmu, mają obaj słuszność; trzeba jednakże dodać że rytm ma podwójną rolę i wedle tego jest też dwojaki.

Słowacki rozumie to wybornie. Przyznając ogólnie formie wierszowej suggestywność, rozróżnia on pośród malarzy i pośród muzyków. I przeto malarz chcąc stać się „w słowach swe-ladorem kolorystą" musi wyszukać ową suggestywną siłę rytmu – i w ogóle dźwiękowych wartości mowy; dla poety muzyka jednak te dźwiękowe wartości nabierają znaczenia samoistnego. Są nawet „harmonistyczni poeci, piszący wiersze tylko dla dźwięku." Do kategoryi poetów muzyków zalicza Słowacki sam siebie w pierwszych swych utworach; w epoce pełnego rozwoju jest poetą malarzem. Jaki jest wtedy jego stosunek do formy poetyckiej; tego dźwiękowego narzędzia ekspresyi? Że jest on mistrzem formy, wie o tem zarówno sam, jak i przyznaje mu to communis opinio.

.. Do wiersza mam, jak sądzę, prawo.
Sam się rym do mnie niedbale nagina,
Oktawa pieści, trzyma mię Sekstyna.

Ale strofa jest mu tylko „taktem, nie wędzidłem." Zwraca się z drwiną przeciwko tym,

dla których mowa jest jedynie pustem dźwiękowem narzędziem melodyjności wiersza.

Więc nie mięszajcie mnie z tymi harfiarze
Którym dość klaskań dłoni, przez mowę mętną,
Co myślom własne odejmując twarze,
Dają im ciągłość łez, lub ciągłe tętna.

Od takich melodyjnych zwrotek milszym mu jest „nieustanny szum” swego morza. Dźwięk nie ma być sam w sobie celem; musi być narzędziem myśli.

Chodzi mi o to aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa.

Ku temu jednak właśnie celowi służą nietylko przejrzyste ale i dźwiękowe wartości języka. Ma on wciąż być

... czasem jak piorun jasny, prędki,
A czasem smutny jako pieśń stepowa,
A czasem jako skarga nimfy miętki;
A czasem piękny jak aniołów mowa..

Wszystkim stronom chce poeta wydobyć wszystkie odcienia wyrazu:

Z niej wszystko dobyć — zamglić ją tęsknotą,
Potem z niej wytchnąć błyskawicą cichą,
Potem w promieniach ją pokazać złotą,
Potem nadętą dawnych przodków pychą,
Potem ją utkać straszną robotą,
Potem ulepić z błota, jak pod strzechą
Gniazdo jaskółcze, przybite do drzewa,
Co w sobie słowicę wszechodzianem śpiewa.

W tem wszystkiem Słowacki charakteryzuje nietylko wybornie własną twórczość, ale i określa wyraźnie różnicę między dwoma zasadniczemi rodzajami wysłowienia: między rytmem śpiew-

<u>nym</u> a <u>ekspresyjnym</u>.

Rytm <u>śpiewny</u> jest sam sobie celem; postroe podzielenie muzyki z poezyą ujawnia się tu supremacyą pierwiastka muzycznego. W pieśni ludowej rytm taki jest zupełnie na miejscu; przeniesiony w inną dziedzinę poezji jest ubogim i monotonnym. Supremacya bowiem pierwiastka muzycznego jest w pieśni uzasadniona, — gdzie indziej, wobec znaczenia treści, ta samoistność rytmu jest właściwie współczesnem panowaniem dwóch pierwiastków: muzycznego i treściowego. Rytm idzie tu obok treści samoistnie i służy suggerowaniu myśli tylko pośrednio, przez wprowadzenie owego automatyzmu fizycznego, którym suggestywną rolę rytmu tłómaczy Schoppenhauer. Związek z treścią polega tu tylko na <u>ogólnym</u> nastroju, na przystosowaniu się do niej w ogólnem tempie. Rytm <u>ekspresyjny</u> natomiast poddany jest pierwiastkowi treściowemu i służy do uwydatnienia myśli. Idzie on za każdym jej zwrotem, wygina się za każdym jej załomem, czyniąc ją pierwiastkiem ruchowej ekspresyi, podkreśla uczuciową jej zawartość i tę uczuciową zawartość bezpośrednio suggeruje! Poddaje on ten szczególny ton uczuciowy, w jakim przeżywana zawartość twór poematu ma w słuchaczu odtwarzającym!

Podział na rytm śpiewny i ekspresyjny nie opiera się o ~~[illegible]~~ żadną formę rytmiczną, gdyż polega tylko na intencyi, na sposobie użycia rytmu. Jednakowoż rytm posługu-

jący się stopą stałą, lub stopami różno-rodnemi lecz związanemi w grupy perjo-dyczne, tak zwany rytm toniczny, jest z natury swej „śpiewny”; jakkolwiek w krótkich lirycznych utworach możliwem jest tak ścisłe jego zespolenie z treścią, że nabiera on charakteru rytmu eks-presyjnego. Natomiast rytm sylabiczny, o stopie dowolnej, z natury swej znacznie może lepiej naginać się do treści. Może — ale nie musi. I w nim bowiem często brak stałości stopy zastępuje stałość akcentów (arsy), która odejmuje mu plastyczność; a nawet przy ruchomości arsy zależy od ich użycia dopiero czy służą ekspresji, czy idą obok treści samopas.

W jakiej zresztą mierze arsy w rytmie sy-labicznym mogą być ruchome bez naru-szenia rytmiczności, to nie jest całkiem bezspornem. I tak Mleczko[1] zdaje się mnie-mać, że n.p. w wierszu trzynastozgłoskowym podstawą rytmiczności są cztery arsy, z któ-rych dwie (na 6tej i na 12tej zgłosce) są stałe, przyczem średniówka wypada po zgłosce 7mej. Modyfikuje on wprawdzie poniekąd ten pogląd tem, że przyznaje iż arsa może być tylko raczej potencyalną („a. fonematyczna”), a podob-nież i średniówka. Massonius natomiast w ocenie dzieła Mleczki[2] przyjmuje w tym wierszu również cztery arsy, ale tylko jedną (na 12tej) uważa za stałą. — Co do wiersza jede-nastozgłoskowego rytmika jego — wedle Mleczki — wyraża się przedewszystkiem w dwóch arsach, stale

podającego na 4 dz. i 10 dz. zgłoskę; średniówka zaś znajduje się zawsze między 5 dz. a 6 dz. Prócz tego przyjmuje Mleczko jedną arsę ruchomą na 6 dz., 7mej lub 8mej zgłosce. Najczęściej przyznają że taki wiersz jedenastozgłoskowy wypada uważać za normalny. Ale zobaczymy, że w Królu Duchu znajdują się wiersze, które tej normie wcale i w żadnym nawet względzie nie odpowiadają, wiersze o arsach zupełnie różnych, o średniówce postawionej gdziekolwiek lub zgoła średniówki pozbawione. Nawet potencyalnej arsy normalnej lub średniówki dosłuchać się w nich niepodobna. A przecież niemożna powiedzieć że nie są one doskonałe, bo przeciwnie one to właśnie są naczyniem najwyższej potęgi ekspresyjnej! Pod względem zaś formalnym odczuwa się je jako doskonale rytmiczne.

Niemożna by ich też chyba wziąć – jak to czyniono z wierszami Wiktora Hugo – do egzemplifikacyi twierdzenia, że rzekomy „wiersz romantyczny" zatraca rytm i zbliża się do prozy, której zadaniem lepiej zdoła wyrazić myśl współczesnego człowieka...! Jeśliby to, co się jako rytmiczne odczuwa, nie dało się podciągnąć pod normy istniejącej rytmiki teoretycznej; dowód to tylko że te normy są za ciasne i że trzeba je zakreślić szerzej. Teorya bowiem w sztuce nie jest prawodawczą ale sprawozdawczą. Niewątpliwie rytmiczne wrażenie, tak jak niezależne od metrum, jak to niekiedy sądzono, tak nie tworzy się i nie ginie też wraz ze stosowaniem ars. Periodyczność akcentów to tylko jedna z form ze-

regularności, na której polega rytmiczne wrażenie. ~~[illegible]~~ Meumann grupuje te formy w trzy grupy, które dzieli znów na ~~poddziały~~ poddziały: 1. Regularność akcentów, — 2) Regularność stosunków czasu, wyrażających się jako a) trwanie (zgłosek, grupy rytmicznych, wreszcie okresów poetyckich, pauz), — b) jako następstwo (tempo i zmiana tempa, ważne dla rytmicznego wrażenia dalece(?) i pośrednio, przez wyrównywanie nierówności budowy grupy rytmicznych, dalej przez wzrost przyspieszenia lub zwolnienia tempa na określonych(?)), — c) jako powtórzenie (grupy mniejszej lub większej, przyczem wystarczać może powtórzenie tylko częściowe tej samej grupy, albo powtórzenie grupy tylko podobnej), — wreszcie: 3) Regularność wyrażająca się w tworzeniu grupy czysto logicznych, ~~[illegible]~~ wyobrażeniowych, odpowiadających sobie, która to myśl, niejasno zresztą wyrażona, wydaje mi się za daleko idącą. — Są to kwestye zasadnicze, które wymagałyby specyalnego studyum, i nad którymi tu się rozwodzić niepodobna. Zaznaczę tylko, że bądź zmienność stopy, bądź nieregularność akcentów są w każdym razie czynnikiem taktu rytmicznego i że wrażenie urytmienia podtrzymują w tym wypadku w części zastępczo inne czynniki.

W Królu Duchu ważną rolę w tym względzie odgrywa budowa strofy. Rym oktawy potrójny, przemiennie powracający (ababab) i dobitne zamknięcie i oddzielenie każdej strofy dwoma końcowemi, zrymowanemi

z sobą wierszami (cc), stanowiąc podstawę bardzo wybitnego rytmicznego wrażenia. Ogniwo rytmiczne jest tu jakoby podwójne: rym w obrębie strofy bardzo dobitny bo potrójny, i strofa jako większa, w sobie zamknięta całość. Strof tych słuchamy jak gdyby na każdej coś się kończyło; wiersz piąty i szósty, zakończone trzeciemi rymami, zdają się jak gdyby niespodziewane, powrót rymu po raz trzeci odczuwa się jakby podniesienie napięcia, jakby spiętrzenie; zrymowanie pewne, bezpośrednie wiersza siódmego z ósmym odczuwa się jak rozwiązanie napięcia, spadek w dół, dla wypoczynku uczucia lub dla skupienia się. Ten nieporównanie rytmiczny charakter oktawy, występujący – niewiem dlaczego – w Królu Duchu daleko silniej niż zazwyczaj, umożliwia zachowanie doskonałego rytmicznego wrażenia przy całym niepokoju targającego się za myślą toku wiersza. Huczą w tych strofach jakgdyby nieokiełznane stada fali morskiej, urytmizowane doskonale wiecznie powrotną kadencyą. O niewzruszoną, spiżową formę strof, rozbija się szum niespokojnego, nalewającego je elementu.

To zespolenie stałości i ruchu, spokoju i niepokoju, wywołuje nieporównany nastrój w Królu Duchu. Podobną mu jest w tym względzie tylko Boska Komedya. Budowa wybitnie stroficzna wkłada pierwiastek śpiewności w epopeję, której właśnie śpiewny charakter

10

V. „pieśni" —

zdając się poeta podkreślać mianem „rapsodu". I i odwrotnie zarazem, miarowe spadki strofy dają spokojny ton epickiej treści pełnej wzruszonego, lirycznego pierwiastka. Na skurcze i wzloty bólów ogromnych, namiętności nadludzkich, narzuca spokojne fałdy klasyczne królewskiej purpury strofy... Opowieści „o wojnach świętych dawnych stoletych" przydaje taka szata majestatu. Rytm ekspresyjny pod temi klasycznemi fałdami strofy nie przybiera charakteru interjekcyjnego, nie staje się naśladowaniem rytmienia bezpośredniego wybuchu uczuć. Taka tendencja zawodzi niemal zawsze w sztuce. Rytm ten markuje tylko, jak to czyni opowiadający przejęty treścią swej powieści. Ton „wspomnień przeminiętych", wspomnień minionych przez „błękit wieków sinych," ton wspomnień, ale wspomnień w których jęczy wiecznie żywe echo „cierpień i mąk wiekuistych" (R. I, p. 1, z. 1), panuje w całym poemacie. Forma w doskonały sposób przystosowana jest do treści.

Poddajmy teraz analizie układowe rytmienie, czyli „chód wiersza" jak mówi Mleczko. Określiliśmy jego charakter nazwą rytmu ekspresyjnego, która to nazwa zaznacza związek rytmu z treścią i jego zadanie nadania tej treści wyrazu. Nasuwa się więc najpierw kwestja, jakiego rodzaju mogą być związki między pojęciową a dźwiękową stroną mowy.

Najprostszem, bezpośredniem podkreśleniem po-

11. jęcia i dźwięku, najpospolitszym niejako sposobem ożywienia wyobrażenia środkami dźwiękowemi, jest naśladowcze wyzyskanie dźwiękowych wartości mowy dla oddania zjawiska dźwiękowego. Jest to onomatopeja. Naśladuje ona bądź tylko rytm, bądź także i barwę dźwięku. Najczęściej jednak zbyt wyraźnie zdradza zamiar naśladowania i wydaje się nienaturalną. Słynna onomatopeja Wergiliuszowska naśladująca galop konia jest ordynarną. Interesującem jest, że Słowacki do tego samego celu raz jej używając, markuje ją raczej tylko, i to w tonie żartobliwym, w Beniowskim.

That is the | question! | Tu pytanie trzecie:
Komu ty | jedziesz? | jak mówią Żmudzini;
Które ja czynię naśladując metra
Galop, w połowie pierwszej heksametra.

Wyraźną onomatopeję, subtelniejszą jednak o wiele a zarazem naśladującą raczej barwę tonu, znajdujemy w jednym z wariantów rapsodu o Bolesławie Śmiałym w Królu Duchu:

Na zamkach ciągły zgiełk | i śmiech | i czar czach,
I stuk taw, | i brzęk dźwięk | i szabel | zgrzyty.

Skończywszy mówiąc, z normą, którą wzorowi doskonałemu wskazuje Mleczko, nic tutaj nie zostało. Stopa, arsy, średniówki, wszystko jest nienormalne. Rytm dążący przez onomatopeję do najdoskonalszej ekspresji, zrywa wszelkie więzy.

12

a jednak — nie zatracił siebie samego. Wiersze te odczuwa się jako doskonale wysłowione.

Drugim ogniwem bezpośredniego związku między przeżyciem a dźwiękiem jest interjekcya. Wedle często powtarzanych — jakkolwiek niemniej często krytykowanych teoryj — mowa miała powstać z onomatopei, to jest dźwięku naśladowczego, i z interjekcyi, to jest dźwięku wzruszeniowego, który przeszedł w symbol wyobrażeń z tem wzruszeniem skojarzonych. Ale dźwięk interjekcyjny, stając się symbolem wyobrażeń, przechodzi właściwie w onomatopeję („onom. podmiotowa"), która różni się od przedmiotowej tem, że ma niejako charakter metaforyczny.[3] — Związek więc między onomatopeją a interjekcyą jest ścisły i często przechodzi jedna w drugą. Na wyszukaniu granicy między niemi zresztą nic nie zależy, ale trzeba podnieść, że gdzie występuje rys interjekcyjny w rytmie lub brzmieniu dźwięków, tam dźwięk nabiera suggestywnego znaczenia nietylko już ze względu na wyobrażenia ale i na uczucia.

Kiedy Achilles skarży się w Iliadzie że dzieli go od ojczyzny wiele gór cienistych i mórz szumiących:

uréa te | skioénta || thalássa te | echéessa —

to mowa już nie tylko szumi ale i wzdycha. Działanie na uczucie jest wyraźne. Wiersz ten dźwięczał też pewnie w duszy niejednego tułacza

19

i wyraź nim tłómaczem smutku.
Melancholia wieje z następujących wierszy
Króla Ducha; a rola rytmu w wywoła-
niu tego wrażenia jest niezaprzeczoną:

Jeziora jako srebrne niż słoneczny
Tarcze — a czasem podziemnemi dzwony
Mówią z podziemi wyszły — i dzwonnicy
Na różne jęki / i na różne tony.

Albo: i
słowa takie śnię // i jęk taki jęki
Ta mowa, że dusza mi od żalu ginie.

Ale prócz onomatopeji i interjekcyj są
jeszcze inne, daleko subtelniejsze sko-
jarzenia pojęć z dźwiękami. Wogóle
gdziekolwiek chcemy suggerować
pewną rytmiczność związaną ze zjawis-
kiem, obrazem, uczuciem, prowadzić ją mo-
żemy analogicznem urytmowaniem mowy,
którą te zjawiska, obrazy, uczucia, opi-
sujemy czy wyrażamy. Rytm nie jest
już naśladowaniem. Pomiędzy nim a wyo-
brażeniem, które on ma podawać, wytwa-
rza się tu bądź ściślejsze bądź luźniejsze
ogniwo assocyacyjne. Do tej kategoryi
należy ów cudowny wiersz w Beniowskim:

Jam często głos mój śród wichrów i wrzawy
Słyszał // — w równej / zawsze / strojnej /. ~~mierze~~.

W wierszu ~~[illegible]~~:

Nawet leci z tęczą malowaną
Strumienie — ze skał spadające — staną!

urytmienie podkreśla niezwykle kadencyę
kaskad; jest to suggestywna analogia
urytmienia zjawiska nie dźwiękowego
lecz ruchowego.
Ogromne bogactwo rytmicznej ekspresyi
gromadzi się w strofie następującej:

14 Zbalsamowaną / wiecznem / życia / spaniem
Cicho / na bladych / ołtarzach / położę.
Sam przyjdę / – jak cień legnąć / – i oddychaniem
Śmiertelnem / twój sen / spokojny / zatrwożę.

Nadużyję tu cierpliwości czytelnika i przeprowadzę szczegółową analizę rytmizowania tych wierszy. Zbyteczną by to było, gdyby o tych rzeczach kiedykolwiek myślano; analizę taką możnaby pozostawić czytelnikowi a tylko w paru słowach charakterystyczne momenta podnieść. Ale to wszystko, co tu powiem, dla ogółu jest rzeczą całkiem nową. Chociaż więc na jednym przykładzie na tajemnicę rytmu rzucę trochę światła. Osiągnę już coś, choćby tylko to poczucie w czytelniku zostało, że rytm jest istotną i niezmiernie ważną składową częścią poematu, że od niego w wysokim stopniu zależy wrażenie przedziwne i że w szczególności co do Króla Ducha, dla tego czyje ucho na ekspresję rytmiczną jest nieczułe, choćby quoad litteram całe dzieło zrozumiał, jako dzieło sztuki pozostanie ono obcem.

W przytoczonym ustępie każdemu zwrotowi myśli odpowiada rytm odrębny; wartości wyrazowe słów uwydatnia, wyobrażenia podkreśla, podnosi nastrojowe zabarwienie. Idźmy za biegiem tego rytmu, badając z jednej strony jego podstawy objektywne, z drugiej ekspresyjne efekta.

W pierwszej połowie pierwszego wiersza („zbalsamowaną") głos ulega koniecznemu przyspieszeniu, dążąc do oparcia się o odległą arsę czwartej zgłoski, nie poprzedzonej żadnym akcentem. (Potrzeba wytchnienia objawi się dla subtelnego ucha i w tem, że minimalny

wymawiamy nieco silniej zgłoskę pierwszą). To przyśpieszenie ma pewną nerwową barwę samo przez się, a nadto powoduje większe nasilenie pierwszej arsy. Z tego znów wynika przyćmienie średniówki, o czem bardzo łatwo możemy się przekonać próbując wyodrębnić przednutek; bez pauzy głos się tu po prostu obejść nie może. Druga podstawa wiersza (na którą wedle Mleczki przypada wydech przeponowo-brzuszny, co tu właśnie wybornie odczuć można), składa się z trzech trocheów; akcenta padają jak monotonne krople co drugą zgłoskę. Niepomiernie nastrajająca monotonność tego rytmu tem silniej działa przez kontrast z przyśpieszonym ruchem poprzednim; czujemy tu upowolnienie tempa, a co więcej, głos nasilony na pierwszej arsie i przytrzymany na średniówce, nabiera dźwięczności spadającej; ale że częste i niemal równowartościowe akcenta niepozwalają nam wypocząć!

W wierszu drugim, ze względu na trzeciorzędną akcentuacyę, niepodobna nam zaznaczyć średniówki na normalnem jej stanowisku po zgłosce piątej. Z tego powodu przypada mała pauza spowodowana (choćby bez większej świadomości) już po słowie „cicho". Skutek jest ten, że nasila się akcent poprzedzający tę pauzę, zupełnie tak jak się to dzieje w arsie normalnej poprzedzającej średniówkę. Nadto, skutkiem tej pauzy, słowo „cicho" jakoby oddzielone jest od reszty wiersza i stanowi osobny trochej (– ᴗ) na miejsce daktyla (– ᴗ ᴗ), który byłby tu wtedy, gdyby arsa główna padała normalnie

na czwartą („biały ich"), a średniówka po piątej zgłosce. Ale cała reszta wiersza składa się z amfibrachów (⏑–⏑). Otóż dwie zgłoski trocheja „cicho" dążą wyraźnie do wyrównania w towarzystwie brzmienia z trzema zgłoskami amfibrachów (wedle prawa Brückego – o którym niżej), i powstaje upowolnienie w wymawianiu tego słowa. Wymawiamy więc: „cicho" – akcentując i wydłużając zgłoskę „ci", przeto słowo uwydatnia swój onomatopeiczny charakter, podobnie jak kiedy je wymawiamy w mowie potocznej z naciskiem nakazując ciszę. – W następujących amfibrachach odczuwam – nie zdaję sobie sprawy dlaczego – coś ściśle zespolonego z treścią, coś jakby ciche stąpanie jakby taneczne, delikatne wyjście. Subjektywizm może przesłaniać ocenę, ale to wrażenie ma objektywną podstawę.

Wiersz trzeci i czwarty natomiast nie przedstawiają żadnej wątpliwości ani co do objektywnych podstaw wrażenia ani co do świadomej intencji poety. Budowa tych wierszy, niepowtórnanych w ekspresji, odbiega zupełnie od „normalnej". Najpierw co do stopy, to znajdujemy w trzecim wierszu aż dwa tuż po sobie następujące antyspasty, stopę zupełnie niezwykłą, w której zbiegają się akcenty na dwóch pierwszych zgłoskach. („Tam przyjdą, jak lew legną".) Te antyspasty, które w zasadzie ganione są przez metryków, są tu niezwykle wymyślne, ale – jakby niedość tego – jeszcze

17

obiegu akcentów, zaostrzył on go jeszcze ali-
teracją zgłosek akcentowanych („lew
legnie"). Średniówki ani śladu. Są
natomiast dwie pauzy, odgraniczające
i wyodrębniające dwie antyspastyczne
stopy, dwa westchnienia, przeciągłe,
nabrzmiałe nudą, prawie ziewnięcia,
ziewnięcia lwa, w których drzemie
utajona groza. ~~[illegible]~~ Że z tem zabarwieniem te ono-
matopeje westchnień są pojęte, (zwra-
cam jeszcze uwagę na słowo „zatonie"), do-
wodzi następstwo dwóch amfibrachów,
które, skutkiem szczególnego podzielenia,
dają niedwuznaczną onomatopeję ziewa-
nia. Rzecz jest godna uwagi, że te
amfibrachy całkiem inną mają bar-
wę rytmiczną od tej, którą miała ta
sama stopa w wierszu drugim. Po-
wód tego leży najpierw w tem, że zgłoski
akcentowane tych stóp mają akcent
silniejszy niż tam. Padają na nie
arsy główne. W słowie „westchnieniem" ta
arsa główna (normalna) ze szczegól-
nej jeszcze przyczyny ma niezwykłe
nasilenie. Otóż w tym wierszu analo-
giczna budowa antyspastów daje
wprawdzie wrażenie pewnego urytmienia,
ale bądź co bądź przez zespolenie stóp tak odmiennych,
wiersz ten jakby wypadał ze stopy,
której cały chód jest odmienny. Ucho
nasze posiada jednak dążność do automa-
tycznego utrwalania rytmu, w którym

raz rozkołysze się tempo naszej uwagi. Gdy rytm ten jest zachowany chwytamy się wszystkiego, co go ratuje i przywraca. Dlatego to nawet dość dalekie analogie wystarczają nam często do podtrzymania wrażenia rytmiczności. Otóż tutaj koordynację z wytworzeniem strofy przywraca słowo ostatnie wiersza („wzdychaniem"), na które pada rym (który dlatego, jak ~~[illegible]~~ zauważę, niezwykle silnie jako rym odczuwamy), tudzież normalna arsa główna, którą z tego samego powodu — jako restytuującą wytworzenie normalne strofy — mimowoli zaznaczamy silniej. Sam przez się jednak amfibrach tego słowa nie ma jeszcze wyraźnego charakteru onomatopei. Wydobywa ten charakter dopiero powtórzenie. Słowo „śmiertelnem" wytworzone jest zupełnie analogicznie, a jego zgłoska akcentowana ma, tak jak poprzednie, nasilenie arsy głównej; — tutaj mianowicie z tego powodu, że przy nieobecności średniówki w tym wierszu, pauza spoczynkowa pada musi już po trzeciej zgłosce; wypadek podobny do tego, jakiśmy rozważali w wierszu drugim.

A więc dwa te słowa amfibrachiczne („wzdychaniem — śmiertelnem") są zupełnie zrównane w stopie i akcencie. Monotonność tego powtórzenia podnosi jeszcze powtórzenie tnącego czasownika, przez głównych. Po słowie „wzdychaniem" — jako kończącem wiersz — następuje pauza antropofoniczna, pomimo enjambement; następuje z tem większą koniecznością, że — jakeśmy widzieli — słowo to, jako przywracające

19

zachowany rytm strofy, z całą precy-
zyą uwydatniające rym i arsę, musi tem
samem stanowczo uwydatniać zakończe-
nie wiersza. Ponieważ enjambement
z natury rzeczy nie pozwala uwydatniać
tej pauzy, widzimy więc, że zamieniamy
ją jakoby na przedłużenie tego słowa,
to jest jego zgłoski akcentowanej, jakgdy-
byśmy chcieli z jednej strony zatrzymać się
po niem, z drugiej przybliżyć do niego
zaraz następne. Po słowie „śmiertel-
nem" zawsze wypada pauza, raz że powoduje
enjambement, ażeby przybliżyć je w ten
sposób niejako do poprzedniego wier-
sza, drugi raz dla zastąpienia bra-
kującej średniówki. Zaakcentowane
tem wrażenie monotonności rytmu
i zwolnienia głosu przeciąga się
dalej. Zamiast oczekiwanego w tem
miejscu normalnego trocheja, czyli
na czwartej zgłosce i średniówki po
piątej", następuje jamb (∪ –), „trocheizna
odwrócił," jakby przedłużający zwolnioną
dykcyę poprzedniego słowa, sam jeszcze
zwolnieńszy z powodu trudności do
zrównania tonowania swych dwóch
krótkich z trzema krótkami odrazu
jakich amfibrachów i z powodu
wyeliminowania średniówki zastę-
pującej pauzę głównym przedłużeniem
wymawiania.

Po tym jambie, stanowiącym jakgdyby
wierzchołek onomatopei, powracają
amfibrachy („spokojny zakończ"), * takie jak

poprzednie każdem w jednem słowie zamknięty, wyraźnie zakcentowany, z jednostajną monotonnością „słowo po słowie" „ten leżące w oku", ten beznadziejnej nudy podziemnego górnika. Obok środniówki, jednostajności akcentów, powoduje kadencję też wyraźnie spadającą; do końca wiersza dobiegamy niemal resztką oddechu. — Przypomnijmy sobie że to samo było w wierszu drugim, który z czwartym jest zrymowany, tak że na oba rymy padają te resztki wydechu, uświadamiając podobieństwo zstępującego chodu tych obu wierszy. Między nimi leżący wiersz trzeci ma najwyższe spiętrzenie górom w dwóch westchnieniach: „sam przyjdę — jak lew legnę", spiętrzenie tem wyraźniejsze że poparte podstawioną pod nie otwartą i jasną — i to dwukrotnie powtórzoną — samogłoską e („lew legnę"). W ten sposób te trzy wiersze związane są z sobą jakby w jedną parę westchnienia, której oś przypada w środku. Ten sam motyw może onomatopeiczny przewodu stopę, wiersz i zespół wierszy.

W rozebranym przez nas przykładzie związek pomiędzy rytmem a wyobrażeniem i uczuciem jest względnie łatwy do wytłumaczenia. Ale nie zawsze tak łatwa. Rytm jest jakby gestem dźwiękowym;

niezawsze umiemy dojść logiki gestu nawet bardzo wyrazistego. – Naprzykład czy można zaprzeczyć że wiersz następujący ma urytmienie bardzo suggestywne?..

A dusza, której jak spowity lęk,

Rozwija (jak kwiat) – na świat – woń rzewną:

Ale dlaczego to „rozwijanie coraz rzewniej" tak odczuwamy w rytmie, że chcielibyśmy niemal towarzyszyć stopie wierszowej gestem dłoni w parze rozwierających-rozkładających się coraz rzewniej!.. Urytmienie wiersza zdaje się tu być analogiczne urytmieniu gestu; jest to, możnaby powiedzieć, onomatopeja ruchu. A rytm ten nie suggeruje widzenia obrazu rozwijającego się kwiatu, ale gest, którymbyśmy obrazowanie takie podkreślili w opowiadaniu. Inaczej suggestywności tego rytmu pojąć niepodobna... Ale przez jakie to szczególne associacyjne ogniwo przechodzi to poddanie wrażenia!.. Otóż takie ogniwa bardzo często wymykają się z pod kontroli naszej świadomości!. Dlatego rytm działa często jako tajemnicza, nieuświadomiona w nas przyczyna wzruszeń.

Zresztą samego istnienia pewnego wrytmienia nie uświadamiamy sobie nieraz, albo pozostajemy w wątpliwości czy istnieją rzeczywiście objektywne warunki danego wrażenia rytmicznego, czy nie podłożyliśmy czegoś sami z siebie.

że czynnik podmiotowy ważną tu odgrywa rolę wskazuje przez psycho-fizjologów stwierdzony fakt „rytmizowania subjektywnego," to jest łączenia w grupy rytmiczne całkiem sobie równych, w zupełnie jednakowych odstępach czasu następujących, więc nierytmicznych, tonów, (n.p. metronomu), o ile tylko te odstępy czasu nie są zbyt wielkiemi. Rytm subjektywny, jeśli jest słyszanym mimowolnie, bywa - jak chcą niektórzy badacze (Müller-Schumann, Dietze) - najczęściej trocheicznym, jednakże, jak zauważył Mach, zmienia się wedle indywidualności i usposobienia danej osoby. Rytm ten jednak może być dowolnie obranym, a jeśli się to raz stało nabiera dążności do trwania; trzeba pewnego wysiłku uwagi aby go zmienić. Wogóle raz poddany rytm ma dążność do automatycznej reprodukcyi. A z tego wynika, że zmiana rytmu wywierać musi szczególne psychiczne działanie. Mowa wiązana jest suggestywniejszą od niewiązanej nietylko dlatego że jest wyrytmiona (cf. wyżej cytowany pogląd Schopenhauera), ale i dlatego że w niej wszelkie zmiany rytmiczne daleko silniej są odczuwane, gdyż przeciwstawia się im opór automatyzmu psychicznego, dążącego do zachowania raz poddanego rytmu. Człowiek idący szeroką drogą nie zauważy może nawet lekkiego zboczenia z boku; człowiek idący po kładce zauważy je z pewnością. Tak samo ma się rzecz z uwagą idącą po kładce rytmu-

jak słowo w mowie wiązanej nabiera indywi-
dualności, blasku, wyrazistości, bo przedstawia
się jako rytmiczna konieczność, waży całą
swoją dźwiękową wartością, podczas kiedy w mowie
niewiązanej zaciera się, ginie, blednie równo-
cześnie jako dźwięk i jako znaczenie: tak
samo ma się rzecz i z więzbą słów, z tokiem
mowy. Regularność tego toku przejawiająca
się w urytmicznieniu podnosi przez kontrast
wyrazistość każdego zwrotu, ~~każdego~~ odstą-
pienia od taktu. I dlatego to na podstawie
czysto racyonalistycznej zbudowane teorye
o przeżyciu się mowy wiązanej, która krępuje
i wypacza rzekomo bieg myśli, teorye bądź to
głoszące bliskie jedynowładztwo prozy, (n.p.
Bourdon), bądź dążące do stworzenia jakiejś
dziwnej „rytmiki nierytmicznej" pozbawionej
momentu regularności a mającej za cel wy-
łączny akcentowanie treściowego słów znacze-
nia, (Arno Holz), teorye te szwankują, nie
licząc się z jednem: z tem że narzędziem myśli
jest słowo, a słowo wchodzi w nas przez ucho.
Logikę głuchoniemych narzucić one chcą
tym, dla których mowa składa się - dzięki
Bogu! - jeszcze z dźwięków, a nie ze znaków
pisarskich.

Ta właściwość mowy wiązanej powoduje że
takie środki suggestywne jak onomatopeja
przedmiotowa i podmiotowa w niej właściwe
tylko pełne znajdują zastosowanie; tu
one mogą być użyte w najsubtelniejszych
nawet odcieniach. || Ale zmiana rytmu

nietylko służy przez onomatopeje do działania na wyobraźnię i na uczucie; ona bywa także sama w sobie celem. Przez samo urozmaicenie toku mowy dodaje mu wdzięku, wyrazu; nabiera on przez to pewnej żywości, pewnego wzruszeniowego zabarwienia. Wreszcie rytm podkreślać może słowa, uwydatniać myśl, zwracać uwagę w pewnym kierunku. Np. w następujących wierszach przerzucenie średniówki (czy jeśli kto woli – uczynienie jej tylko potencyalną a oddanie panowania pauzie głosowej, co praktycznie jest tem samem!) podkreśla znaczenie drugiej połowy wiersza:

– Ani też myśli: że jest upominek
Dla ducha większy jaki, | nad spoczynek.

– Umiłowaną odtąd | – i na wieki!

– Tę jedną smętną ranę | – że jej niema!

– Choćby aż w piekło wiodła | – pójdę za nią!

W siedmiu błogosławieństwach Rapsodu drugiego słowo „błogosławię," kończące za każdym razem strofę, wyodrębnione jest ponadto zawsze rytmicznie, zyskując przez to właściwą wagę.
Lub znowu
(Cierpienia moje - - - - - - - - -)
Powiem wyroki wypełniając wieczne,
Które to na mnie // dzisiaj brzemię kładą...
Tutaj (w drugim wierszu) arsa główna przerzucona została ze zgłoski czwartej gdzie wypada

25

normalnie na trzecią, i w ten sposób akcent treściowy należycie się uwydatnia.

Abym wyśpiewał // rzeczy przeniknięte
I wielkie | duchów świętych | wojny święte

Tu wiersz ostatni zmienia rytm, wychodząc całkiem z normy: nie ma średniówki ani pierwszej arsy normalnej. Ale cóżby się stało gdyby mu przywrócić jego ~~normalność~~ „poprawność"? Oto np. tak: I świętych duchów // wielkie wojny święte. Efekt jest widoczny. A więc: 1) zniknęło zamknięcie strofy, która stoi niby na miejscu inwokacji, ma charakter zapowiedzi, wstępu – i winna być wyraźnie oddzielona od następnej, zaczynającej opowieść; 2) zniknęło wrażenie ciężaru i powagi słowa; 3) nacisk padający na wyrazy streszczające w sobie cały poemat, uleciał; u Słowackiego osiągnięty zaś jest ten nacisk nietylko wysadzeniem rytmu z jego kolei ale analogicznem urytmicznieniem dwóch fraz rytmicznych (duchów świętych – wojny święte), która to analogię wzmacnia jeszcze położenie wyrazu „święty." To powtórzenie w tych samych pozycjach analogicznych fraz rytmicznych daleko silniej uwydatnia ten wyraz niż to ma miejsce z przytoczonej parafrazie. A na tem wszakże zależy: pierwsza strofa daje już przecznie hieratyczny ton i powagę poematu.

Kto chce zdać sobie dokładnie sprawę z charakteru urytmicznienia w Królu Duchu niech czyta dla porównania odtawy je-

dnego z innych naszych poetów słynących wyrobieniem formy. Oto przykład „Orlanda Szalonego" Felicyana Faleńskiego, lub „Pour passer le temps" Tetmajera. I tu i tam oktawy są bez zarzutu; u Faleńskiego nie wychodzą prawie nigdy z normy rytmicznej, możnaby powiedzieć że są „klasyczne," u Tetmajera rytm gnie się niekiedy jakby przez swawolę lub „nonszalancyę". Oktawa Faleńskiego lepiej uwydatnia przeciwieństwo sposobu urytmienia, jako trzymana stale w karbach normy, na Tetmajerze jednak właśnie można wykazać że swoboda a ekspresya rytmiczna to są rzeczy różne. Trudnoby tu znaleźć przykład na przystosowanie rytmu do myśli, wynaleźć suggestywną onomatopeję przedmiotową czy podmiotową, wskazać wydobycie wagi słów przez urytmienie. Swobodność rytmu jest tu rodzajem dodicteryjnej igraszki, nadającej lekkość tokowi mowy. U obu poetów wiersz odpowiada zupełnie celowi; nie przeprowadzam też porównania dla zrobienia zarzutu; niemniej faktem pozostaje, że rytmika Króla Ducha niema w poezyi naszej analogii, a nie zdarzyło mi się spotkać z analogią i w poezyach innojęzycznych. Nawet w Beniowskim ekspresyjny charakter rytmu mniej jest jeszcze zdecydowany i wyrobiony; swoboda przytem ma niekiedy cechę zaniedbania i wrażenie rytmiczne nie pozostaje zawsze bez zarzutu. Zdaje się właśnie ogromna powaga Króla

Ducha kazała ubrać go w szatę rytmiczną bez skazy, dla głębi uczucia poszukać jak najwymowniejszego wyrazu, a myśli wyrażać z precyzyą monumentalną. I dążność tę znać w ciężkim trudzie tworzenia, w niezliczonych próbach i waryantach z których zresztą zapewne część tylko pozostała w spuściźnie poety. Beniowski ma pod względem formy wobec Króla Ducha znaczenie przygotowania. Igraszka zrodziła w nim swobodę rytmiczną, tak jak może igraszka zrodziła kiedyś poezyę; a jak z owej igraszki pozostało narzędzie najwyższej modlitwy Ducha ludzkiego, tak i tu zdobyta forma poddana pod jarzmo myśli stała się doskonałem tej myśli narzędziem, uszlachetniwszy się zresztą sama w sobie.

W poprzedniem przedstawieniu wskazałem główniejsze cele ekspresyi rytmicznej i zaznaczyłem - daleki zresztą od wszelkiego systemizowania, co wymagałoby specyalnego studyum - raczej więc sposobem przykładu, środki, którymi się rytm expresyjny posługuje. O jednym jednak z tych środków technicznych chcę dorzucić parę uwag, gdyż zastosowanie jego służy wielorakim celom a jest w wysokim stopniu charakterystyczne. Mam na myśli tempo dykcyi.

Czy istnieją jakie objektywne podstawy tempa? Niezawodnie. Tempo ogólne zawisło - prawda - od czytającego; można czytać prędko lub powoli, - ale też na tem mi nie zależy. Natomiast ustosunkowanie tempa pojedyńczych członów

rytmicznych, przyspieszenie, względnie upowolnienie, (a tylko to ustosunkowanie, ta zmienność mają znaczenie expresyjne), to ma objektywne podstawy rytmiczne. Na tę sprawę rzuca światło spostrzeżenie Brückego że przy skandującym recytowaniu wierszy o stopie nieskomplikowanej odległości akcentów rytmicznych znaczone graficznie na walcu kymografionu są sobie równe, czyli że w istocie rytmu leży dążność do zachowania jednakich odstępów czasu między „szczytami arsis". Jeśli więc między zgłoskami akcentowanemi leży większa liczba nieakcentowanych, następuje przyspieszenie, jeśli mniejsza, upowolnienie tempa. Bolton przy studyach nad rytmowaniem subjektywnem stwierdził że grupowanie podmiotowe dźwięków odbywa się w ten sposób, iż każda grupa ma trwanie stałe, wynoszące około jednej sekundy. Przy szybszem tempie skupiamy zatem w grupę więcej dźwięków, przy powolniejszem mniej. Zatem oprócz dążności do zrównania czasu odstępów rytmicznych, istnieje jeszcze dążność do zachowania pewnej absolutnej długości tych odstępów. Nie zamierzam się tu ~~zatrzymywać~~ zastanawiać nad przyczyną tego zjawiska, nad tem czy pozostaje ono w związku z długością oddechu lub pulsu jak chce Meumann – lub czy polega na istnieniu „naturalnego peryodu uwagi" jak twierdzi Wundt i Bolton, czy wreszcie obie te przyczyny się łączą jak to czynią prawdopodobnem doświadczenia .. .. Chodzi mi o

wnioski dające się wysnuć z samego faktu. Nie ma słuszności Meumann (l. c.) twierdząc że spostrzeżenie Brückego nie wiele dowodzi, bo dokonane było na wierszach skandowanych, więc w nienaturalnych warunkach. Jeżeli przy swobodnej deklamacyi nie skanduje się, to jest to przełamaniem lub przyćmieniem rytmu; gdy jednak zostają szczątki wrażeń rytmicznych to objaśnić je można tylko rekonstruując ich całość. Zresztą przełamywanie rytmu w swobodnej deklamacyi nie odbywa się, ani się nie powinno odbywać tak radykalnie jak to sobie Meumann zdaje wyobrażać. W należycie bowiem zbudowanym utworze poetyckim rytm nie idzie swoją, a treść swoją drogą, ale służą sobie wzajemnie. Nie dzieje się to co prawda przy zachowaniu zasady rytmu śpiewnego, ale jeżeli gdzie, to tu właśnie zatracanie rytmu w deklamacyi byłoby zupełnie przeciwne formalnej tendencyi utworu. Wogóle zamazywanie rytmiczności leży w charakterze deklamacyi ~~aktorskiej~~. ~~amatorskiej~~. Ale to nie jest wcale wzór i ideał deklamacyi. Pozostaje to w związku z naturalizmem będącym hasłem na współczesnej scenie. W szczególności zastosowanie do Króla Ducha deklamacyi tego rodzaju daje rezultat ~~bardzo~~ fatalny. Ginie właściwa kadencya oktawy, zaciera się charakter rapsodu, który przemienia się w dramatyczne opowiadanie – a jako takie w „Kulissenreisserei." Nie zostaje

nie z ogromnej, hieratycznej powagi, nie z anamnetycznego omglenia. Aktor przyzwyczajony jest przedstawiać to co mówi, odnosi wszystko do chwili obecnej; nie zna tonu wspominania rzeczy minionych.
– Ale – powracam do przerwanego wątku. Niezależnie od doświadczeń Brückego zwyczajna obserwacya przekonywa że wrażenie rytmiczne zależy w wysokim stopniu od zachowania równej ~~odległości~~ długości trwania poszczególnych ogniw rytmicznych, że równość ta zachwianą być może w jakiemś ogniwie ale wtedy rytmiczne wrażenie utrzymuje się tylko przez wyrównanie między ogniwami wyższego rzędu, frazami rytmicznemi, wierszami etc. Dążność do wyrównania objawia się w przyspieszeniu względnie upowolnieniu mowy. Zresztą wypada wziąć pod uwagę i ten fakt że istnieje niewątpliwy zdaje się związek między akcentem, a długością zgłoski; zgłoska akcentowana jest długą, albo może akcent wprowadza pauzę po niej, co pod względem rytmicznym wychodzi na jedno.
Z tego wynika zatem, że częsty powrót zgłosek akcentowanych upowalnia tempo, zbieg zaś liczniejszych zgłosek nieakcentowanych przeciwnie zmusza głos do przyspieszenia dla oparcia się o akcent.
Jednakowoż przyspieszenie lub upowolnienie daje się odczuć dopiero przez kontrast najwyraźniej zaś wtedy gdy treść schodzi się niejako z dogodnemi dla niej słowam-

dami rytmicznemi, gdy przyspieszone lub upowolnione tempo dogadza potrzebie expresyi treściowej. Wtedy wyczuwamy zmienione tempo jednego już nawet wyrazu i jest on nam jakby gdyby z duszy wyjęty - w tempie nawet zgodny z tem co ma oddać.

W wierszu:

Nademną ziemia poruszona grzmiała wyrazowi poruszona odpowiada „poruszenie" rytmu. Kontrast w budowie dwóch połów wiersza i powtórzenie trzykrotne tej samej stopy w połowie drugiej, uwydatnia upowolnienie tempa, które dopomaga ~~tu~~ wybornie expresyi treściowej: w wierszu „

Zbalsamowaną ||, wiecznem (zdjętą) spaniem...

Charakterystycznem jest użycie efektu wynikającego z ~~efektu~~ opóźnienia arsy głównej i średniówki a zarazem położenia arsy bezpośrednio przed średniówką.

Z tym listem czekam ciebie na wyładzie
Brzegu, o który grzmi || ogniste morze.

Przyspieszenie głosu dążącego do oparcia się o usuniętą mu z normalnej pozycyi o dwa kroki akcent główny (na 6 tej) jest tak wyraźne że powoduje utratę akcentu gramatycznego w słowie „który", tak że ono staje się proklitycznem. Akcent zaś na „grzmi" nasila się bardzo skutkiem nagłego przerwania przyspieszonego tempa przez średniówkę. Pauza przeciąga się, a głos na reszcie wiersza słabnie i upowalnia tempo. Jestto efekt piękności

niezrównanej. Zupełnie podobny i jeszcze sugestywniejszy znajduje się w zapowiedzi Rzepichy:

Sen taki rzucę i czar taki zrobię
Że nawet duchy drzew || zastygną w korze!

I tu słowo „duchy” brzmi prodlitycznie, na słowie „drzew” natomiast nasila się akcent. Różnica jest ta, że silnie zaakcentowane zakończenie samogłoskowe słowa „grzmi” schodząc się ze średniówką - wydłuża się; nie słyszymy pauzy ale przedłużenie samogłoski, które nadaje odmienny charakter akcentowi, do czego przyczynia się hiatus skutkiem następstwa bezpośredniego samogłoski „o” słowa „ogniste”. Tworzy to niemal onomatopeję przewlekłego grzmotu morza. W drugim z cytowanych wierszy akcent na słowie „drzew” ma charakter odmienny; jest krótki, urwany, jak krzyk. Następuje słowo charakteryzujące się spółgłoskami syczącemi; pauza, która daje się tu czuć wyraźnie jako przerwa, a nie jako echo ostatniego brzmienia, przyciszenie głosu i upowolnienie tempa po niej, dają niezmiernie sugestywny wyraz słowu „zastygną”; zdaje się ono owo zastyganie suggerować samem tempem, przyciszeniem i barwą dźwięku. W wierszu:

„Nad nią dźwięk - || duchów | girlanda | słowicza...

pauza po zgłosce trzeciej zastępuje niejako normalnej średniówki. Trzy pierwsze słowa można wprawdzie ułożyć w schemat kretyka (– ᴗ –) lub anapestu (ᴗ ᴗ –), niemniej oczekiwanie normalnego rytmu dążącego do

33 122

średniówki normalnej po zgłosce piątej sprawia, że słyszymy najpierw trochej (-∪) a potem - zawiedzeni zostajemy w nadziei spotkania amfibracha (z proklitycznem przyimkiem słowa dźwięk). Bo na słowo „dźwięk" musi padać treściowy akcent, do czego rzadko zniewala następująca po niem pauza. I wynika efekt ten, że słowo to samo dla siebie jakoby stanowi stopę - a przez to naturalnie przedłuża się - i „dźwięczy" jak pogłos uderzonego młotem dzwonu. || Jakie bogactwo efektów rytmicznych można pomieścić w paru wierszach, tego klasycznym przykładem jest strofa XXXIV drugiej pieśni rapsodu o Popielu. Podczas gdy analizowana wyżej przeze mnie strofa XXXVII tejże pieśni (ustęp z lamentu Rytygiera) ma efekty przeważnie onomatopeiczne a ich głównym środkiem technicznym jest monotonność stopy i upowolnienie tempa, tutaj przyspieszenie tempa, wybuchy akcentów, dają mowie ton wzruszeniowy szalonego, chwilami oddech zapierającego gniewu. Wiersze te brzmią jak szturm halnego wiatru.

A cóż dopiero! gdy ja groźne lice
Odkryłem, z hełmu spojrzałem surowo
I połamawszy | miecz mój | w błyskawicę
Cisnąłem | jego kawałki nad | głową.
Nadziemną | duchą | mrod złoty || i świecę
Miecza || - nad kitą | moją | purpurową,
Jak zawierucha || olimpijska || wstały:
Mój duch || - na hełmie stanął || w ogniach cały.

Dwa pierwsze wiersze są normalne i mają tempo zwyczajne. Zaniepokojenie rytmu poczyna się i rośnie w wierszu trzecim i czwartym. W trzecim stopa przewlekła („miecz mój") między dwoma przyspieszeniami, w czwartym wypada średniówka z normalnego miejsca a przecinek na miejscu jej; na miejscu antropomorficznego przestanku, słyszymy przyspieszenie („jego kawałki"). Te dwa wiersze mają charakter interjekcyjny piętrzącego się zniecierpliwienia.

— W wierszu piątym średniówka normalna po piątej zgłosce istnieje wprawdzie potencyalnie, ale faktycznie niema jej i tutaj, dlatego że przestanek zrównoważony zostaje i zatarty bezpośrednio następującemi dwoma zgłoskami akcentowanemi (mrok złoty) które słyszy się jako długie, a rytm ~~nastę-~~ wstępujący po owej potencyalnej średniówce nie spada. Naturalny przestanek następuje dopiero po słowie „złoty". To chwilowe uspokojenie rytmu i utrzymanie go na wysokości akcentów robi wrażenie jak gdyby wzniesienia oddechu, jak gdyby naprężenia przed wybuchem. Dwa następujące słowa („świecę - miecza") wydają się mi znowu tempo żywsze przez kontrast ze stopą poprzednią. Zbudowane są rytmicznie jednako, co uwydatnia się jeszcze przez to że mają oba wydatny akcent na odpowiadających sobie zgłoskach: na pierwsze pada normalna arsa główna, na drugiem tworzy się arsa skutkiem następującej pauzy

35 124

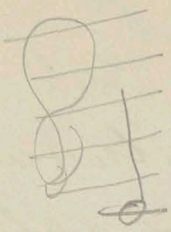
która zastępuje zatraconą zupełnie w tym (szóstym) wierszu średniówkę. A przytem - pomimo enjembement - wchodzi między słowa mały przestanek antropofonetyczny, zawarunkowany końcem wiersza. Wywołuje to wrytmienie wrażenie jak gdyby dwóch fal wybuchowych, dwóch błyśnięć! Przytem zdaje mi się że zachwianie ekonomii rytmicznej oddechu nadaje szczególną barwę wzmocnioną temu rytmowi. Opóźnienie pauzy średniówkowej w wierszu piątym i przytrzymanie głosu na wysokości akcentów natęża pierwszą (pierwiową) połowę wydechu. Wydech przeponowo brzuszny przypada na słowo ostatnie piątego - i połączone przez enjembement - pierwsze szóstego wiersza. Cały wydech jest sztucznie przedłużony; ostatnie słowa skutkiem samego wrytmienia swego i skutkiem tego że wymówione są resztką nasilonego wydechu - są jakby wyrzucone w zadyszce; efekt zapierającego oddech gniewu. Następuje pauza - dla uchwycenia oddechu. Pauza ta, w połączeniu z enjembement i poprzedniem zaburzeniem ekonomiki oddechu (będącej w związku fizyologicznym z rytmem normalnym), zastępuje w zupełności średniówkę. Straciliśmy bowiem takt normalny - i nie czujemy tu już wcale antropofonicznej konieczności przestanku po zgłosce piątej. Głos więc po tej pauzie

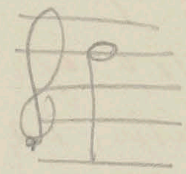
stojącej już po drugiej zgłosce („miara"), bieży bez przestanku aż do końca wiersza a – wbrew normie – na drugą połowę wiersza (zgłoski 3–11) przypada pierwsza połowa wydechu. Głos więc, zamiast spadać, spiętrza się – a w dodatku przyspiesza, i to przyspiesza coraz bardziej („purpurową"). Fala głosu zdaje się nabrzmiewać i podnosić, a pierś natęża się aby wydech dotrzymać do końca. Czujemy że musi nastąpić rozwiązanie oddechu, wybuch. Następuje on w wierszu siódmym, w dwóch wyrzutach, w dwóch niby jednako rytmionych szturmach wichru: „jak zawierucha – olimpijska", po których słowo „wstały" – upowalniając się w tempie bierze najsilniejszy akcent. Ostatni wiersz rozpada się na trzy człony; średniówka nie dzieli go na dwoje, ma on dwie równorzędne pauzy głosowe. Znak pisarski pauzy po słowach „mój duch" położył sam poeta, co usuwa wszelką wątpliwość co do rytmicznej intencyi. Wiersz ten wyrzuca głos w trzech skokach, tempem ciężko pracującej piersi, której wysiłek lub wzruszenie, może rytmicznie podnosząca się wzburzona krwi fala – oddech zapiera.

Zagłębiając się szczegółową analizą w ten przedziwny koncert wiersza, któremu niemasz równego, spostrzeżemy, że wrażenie nie opiera się tu na rytmice samej. Kombinacya zgłosek słabych i silnych (~~krótkich i długich~~), przedłużanie średniówki, dyspozycya pauz i akcentów ~~głównych~~, to wszystko nie wyczerpuje

jeszcze dźwiękowych efektów. Boć też rytm jest tylko skutkiem i wyrazem trwania i siły dźwięków, zatem ich stosunków wyrażających się miarą, ilościowych; nieobjęte nim, są stosunki jakościowe, które określamy nazwą barwy dźwięku. Barwa zresztą dźwięku nie jest i dla rytmu samego obojętną. Powróćmy oto jeszcze np. do przedostatniego wiersza dopiero co rozbieranego ustępu. Czy nie czujemy, że akcenta postępując nasilają się coraz bardziej. Akcent na słowie „olimpijska” jest - lub wydaje nam się być - silniejszym, niż na słowie „zawierucha”; na słowie „wzlaty” akcent da się uzasadnić ze stosunków rytmicznych: stoi on na miejscu arsy głównej i na stopie o jednej tylko zgłosce thesisowej (trochej), przez co, dla wyrównania z poprzedniemi stopami, zgłoska akcentowana „wzla” przedłuża się, a więc nasila. Ale dla akcentu słowa „olimpijska” nie znajdujemy takich uzasadnień. Zdaje mi się jednak że nietrudno spostrzec, iż tu na wrażenie siły dźwięku wpłynęła jego barwa; głoska i brzmi - lub wydaje się brzmieć - silniej, niż głoska u.

Dla wyjaśnienia tego sięgnijmy nieco głębiej. - Liczne doświadczenia, jak np. Wheatstone'a, Tyndalla, Müllera, Helmholtza, stwierdziły, że barwa dźwiękowa samogłosek zależy od współbrzmienia stałych tonów pobocznych, tzw. górnych, w jakimkolwiek tonie zasadniczym samogłoska wymówiona by nie była. Stąd pochodzi związek jednych





samogłosek z tonami niskiemi, innych z
wysokiemi. Przy u tonem górnym jest c,
i ma dwa tony górne: słabe f i wybitne
d^{4}. Z tego wynika że u ma powinowactwo z
tonami niskiemi, i z wysokiemi.
Z drugiej strony znów nasilenie tonu w
mowie zazwyczaj go podnosi. Istnieje więc
związek między siłą tonu i jego wysokością.
To też czy że na podstawie tego związku aso-
cyujemy ~~przez się~~ we wspomnieniu natę-
żenie i wysokość, czy że samo przez się pod-
niesienie tonu czyni go wyraźniejszym, często
w mowie potocznej, gdy nie chcemy głosu na-
tężać, „mówić głośniej", zaznaczamy akcenta
samem podniesieniem. Otóż w omawianym
wypadku wysokość wzmacnia nasilenie
akcentu. Gdzie jednakże sam akcent natę-
żenia jest silny, tam nie samogłoska o
wysokich tonach górnych jest najodpowie-
dniejszą do wypełnienia go, ale te samo-
głoski raczej, które wymawiają się ustami
otwartemi, w pierwszym rzędzie a (jak w
słowie „wstały", rozbieranego tu wiersza),
potem e, wreszcie o. Do tych uwag trzeba
jeszcze dodać to co tak pięknie wykazał
w książce swojej Meerdo: że właściwą
wartość dźwiękowa samogłosek zawisła
od ich pozycyi, zawarunkowanej następstwem.
Sądzi on że odróżnić wypada najmniej pięć
stopni „otwartości pozycyjnych." i że
akcenta główne kojarzyć się winny z
samogłoskami czwartego i piątego

39.

pozycyjnego stopnia. (W słowie „olimpij-
ska" akcentowane i ma właśnie tak
wysoki stopień otwartości pozycyjnej.
— Takie są związki barwy dźwięku z
akcentem więc i z rytmiką. Ale barwę
dźwięku rozpatrzeć nam jeszcze wypada
w jej samoistnej roli.
Że onomatopeja może tak jak na
rytmie polegać także i na barwie, o tem
mówiłem już. N. p. owo „i brzęk ~~dźwięk~~ – i stuk
taw – i szabel zgrzyty." I tu jednak jak
przy onomatopei rytmicznej, mogą być
bliższe albo dalsze asocyacyjne związki
między wyobrażeniem podanem a jego
dźwiękowym odpowiednikiem. Asocyacya
bywa niekiedy tak luźna, że pozostaje
tylko zabarwienie wyobrażenia pewnym
tonem uczuciowym a przyczyna wymyka
się często z pod świadomości. Tego rodzaju
zabarwienie nie zawsze zresztą nawet
ma onomatopeiczną podstawę. Niekiedy
sam charakter dźwięku miły lub ostry,
łagodny lub surowy, miękki lub twardy,
stanowi odpowiednik dźwiękowy wyobraże-
niowej treści, niezależny ale równoległy,
z treścią tą zestrojony i podnoszący
przez to suggestyjność mowy. Sądzę że
dałby odczuje to w następującej strofie:
Mówi Piast do aniołów:

-- Nie kryjcie się, wyście nie z ziemi
Lecz aniołami jesteście świętemi.

Świadczą mi wasze śpiewane powieście,
Opisywane przez was ludów wieńce,
Że Aniołami złotemi jesteście,
Którzyście przyszli od słońc jak zjawieńce.
Pozwólcie że tu każę przyjść niewieście
A przez was żonę i dziatki poświęcę...

~~Wraże~~
Wrażenie polega tu na odpowiadającej treści dziwnej miękkości dźwięku, podniesionej przez powtórzenie i przez to że przypada on na słowa rymowane, zatem w pozycyach szczególnie podkreślonych. Efekt czysto eufoniczny. Onomatopeiczną tendencyę natomiast zdaje się mieć zwrot w rapsodzie o Bolesławie Śmiałym: „~~Bruk porósł trawą~~

„Bruk porósł trawą, nikt - tylko kaleki
Przejdą czasami te zielone rzeki."

W tych nagromadzonych k słyszę głuche stukotanie kul drewnianych o bruk pustych ulic. Zdaje mi się że tu potrzeba tego drewnianego, martwego stukotu wywołała nawet użycie całego obrazu; boć sam przez się obraz kalek przechodzących pozieleniałe bruki wyklętego miasta nie dodaje grozy opustoszeniu. Czy jednak to samo słyszy każdy czytelnik? Nie wiem. Przynajmniej nie każdy zdaje sobie z tego sprawę. Ale sądzę że mała próba wystarczy dla stwierdzenia wrażenia utajonego. Oto czy widzi kto tutaj kalekę innego jak o kuli? drewnianego? Wszakże kaleką może być ślepiec lub człowiek po-

zbawiony sędzi? Oto właśnie dlatego że owe dźwięki w wierszu tym widzimy-uchem. Jestto w każdym razie wypadek subtelny i skomplikowany. Dźwięk bowiem już nie idzie tylko za obrazem ale koncepcyę samego obrazu narzuca; kojarzące się z obrazem wyobrażenie dźwiękowe ustala dopiero treść obrazu. Dowód to że rola barwy dźwięku nie ogranicza się do samego tylko onomatopeicznego akcentowania wyobrażeń, i nie jest tak podrzędną jakby się zdawało. Jeszcze subtelniejszy wypadek przedstawia ostatni wiersz lamentu Popiela w rapsodzie I-szym:

Gdy góry będą swoje ognie zionąć
Mrozom się dam zgryźć — i ogniom pochłonąć.

Dwa człony tego wiersza ujawniają wybitny dźwiękowy kontrast. W pierwszym wybija się głoska r, którą dlatego może tak wyraźnie słyszymy, że ma ona tu podmiotowo onomatopeiczny charakter, gdyż uczy doświadczenie że chcąc oddać wrażenie wielkiego mrozu interjekcyjnie głoskę tę w słowie „mróz" akcentujemy, a nawet powielamy. Jaka jest tego przyczyna to obojętne. Prócz tego wysoką wartość uczuciową ma dźwiękowy charakter słowa „zgryźć": najprzód owo r wybija się tu bardzo silnie przez pozycyę tem więcej że stoi na arsie głosowej, a następnie szczególną barwę dźwiękową nadaje słowu właściwy zbieg spółgłosek w połączeniu zwłaszcza z

„ciemną" samogłoską y. W dodatku wyraz „zgryźć" sam dla siebie jest onomatopeicznym, między nim więc a wyrazem „mrozom" istnieje jakoby wzajemność onomatopeicznej usługi, przez co dźwiękowy efekt sumuje się. Dla niczego innego chyba jak właśnie dla tej odpowiedniości brzmienia wydaje się nam wyraz „zgryźć" tak doskonale określać niszczące działanie mrozu. Podczas kiedy temu pierwszemu członowi wiersza nadaje charakter głoska r, nagromadzenie spółgłosek w wyrazie na który pada arsa, i ciemne y tej arsy, to człon drugi nalany jest cały jasnem i otwartem brzmieniem samogłoskowem o. Właściwie niema tu żadnej onomatopei, a jednak przez przytrzymanie charakterystycznego dla słowa „ogień" brzmienia o, tworzy się quasi-onomatopeja, ze skutkiem podniesienia kontrastu ognia do mrozu. O ten zaś kontrast tu właśnie chodzi - ma on bardzo głębokie znaczenie uczuciowe. Jeśli uprzytomnimy sobie całą treść owego lamentu Popiela, to spostrzeżemy że charakteryzuje się on przerzucaniem się z uczucia gryzącego smutku w wybuchy rozpacznego szału. Jak to jest właściwem Słowackiemu uczucia te znajdują w strofie XL ostatecznie wyraz w obrazie nastrojowym, obrazie owej wyspy Islandów, zamrożonej, czerwonej

ogniami siedmiu wulkanów, ogrzmio-
nej hukiem morza. Ta dwoistość bólu,
podobnego fali, która gdy się cofa,
z jękiem otwiera czarną żałobę swego
wnętrza, gdy uderza o brzeg wyrzuca
z rykiem pod niebo białe piany gnie-
wu, – ta dwoistość streszcza się w tym
ostatnim wierszu i znajduje swój ~~wy-
raz~~ nieporównany wyraz w kontraście
dźwiękowym. Zdaje mi się że gra tu nadto
rolę uczuciowa wartość słowa „zgryźć”
które asocyacyjnie przywołuje na pamięć
słowo „zgryzota”. Słowo to zaś właśnie
jest charakterystyczne dla określenia
jednego z ogniw owego dwoistego nastro-
ju – „gryzącego” bólu – w przeciwstawieniu
do wybuchu szału który charakteryzuje
pojęciowe znaczenie słowa „ogniem” i
dźwiękowe wartości otwartych o.
Dźwiękowe wartości słów jeszcze w inny
sposób mogą być zużytkowane. Każde
słowo mieści w sobie pierwiastek pojęciowy
i dźwiękowy. Otóż dwa te pierwiastki przez
takie zespolenie kojarzą się w umyśle
naszym – tak że dźwięk dla danego słowa
charakterystyczny wywołuje w nas przy-
pomnienie odpowiadającego temu słowu
pojęcia. Fechner sądził że tak zwane
barwne słyszenie pewnych samogłosek
stoi w związku asocyacyjnym z nazwa-
mi barw, mieszczącemi w sobie te właśnie
samogłoski. A jakkolwiek sprawy „sły-

szenia ~~kolorowego~~ kolorowego" ta hypoteza nie objaśnia dostatecznie, to przecież mieści w sobie trafne spostrzeżenie owego kojarzenia dźwięku z pojęciem. Przez sam fakt że pewien dźwięk służy do określenia (lub gra wybitną rolę w określeniu) pewnego pojęcia, przybiera on jakoby wtórnie w pewnej mierze quasi-onomatopeiczny charakter. Dlatego może być użyty na wzór onomatopei, a mianowicie zaakcentowany i podniesiony przez powtórzenie, przez co wypukla się związane z nim pojęcie. W ten sposób powstają aliteracye względnie asonancye, które z jednej strony uwydatniają słowa z ich znaczeniem, z drugiej zaś (przez upodobnienie dźwiękiem) pobudzają kojarzenie pojęciowej treści dwóch słów. I mogą być w ten sposób wywołane czasem skojarzenia bardzo subtelne, na pół świadome, nie dające się wprost i ściśle pojęciowo określić, skojarzenia jakoby muzycznej natury, pozostające w sferze tonu uczuciowego.

Za nią daleko lipa rosochata
I pola które pas owija bławatny
Daleko <u>święta</u> i <u>świecąca</u> chata..

Przez zestawienie słów święty i świecący spowinowaconych dźwiękowo — chatę widzimy dwakroć jakoby świętą i dwakroć świecącą. Łatwo to sprawdzić zastępując kolejno to jedno to drugie słowo jakiem innem. Każde

z nich bez drugiego dźwiękowo – a zarazem i pojęciowo zgaśnie. A także widocznym jest reflex asocyacyjny rzucony przez każde ze słów na drugie co niemiałoby miejsca bez dźwiękowego pobudzenia tej asocyacyi. Ten sam efekt użyty jest jeszcze raz:

a mgły całe w świętych świecach.

W zwrocie „bledsza bielą od miesiąca" niezawodnie aliteracya daleko silniej podkreśla obraz niż by to było możliwem przez dobór słów tylko pojęciowo odpowiednich. Podkreślenia przez powtórzenie dźwięków, czasem i słów, są częste u Słowackiego. N. p.

Potem na jakąś straszną myśl napadła
Na straszną przyszła stracenną godzinę...

-- Skry nażarzaną różą

Na zgryzotę
I na trapienie poszła i zgrzytanie.

– Przed nią mgła, wicher, potępienie, strata,
Los nieodzowny i czas niepowrotny...

Tutaj to podwójne nie- daje efekt wielkiej siły, spotęgowany zupełnem zrównoważeniem wystąpienia obu połów wiersza. Zauważyć przytem trzeba że w słowie „nieodzowny" zwyczajnie nie odczuwamy przeczenia, bo wyraz twierdzący „odzowny" wyszedł z użycia. Przeczenie to ujawnia nam się dopiero przy zestawieniu ze słowem „niepowrotny." I wtedy

inną przybiera uczuciową barwę słowo „nieodzowny". Przez uświadomienie swego archaicznego pierwiastku (od zwać = wołać) nabiera pełnego, groźnej powagi archaicznego charakteru. Środkami dźwiękowemi wskrzeszoną została dusza słowa.

×

Jest sprawą sporną, czy oprócz pojęciowych i dźwiękowych, odróżniać wypada trzecie, uczuciowe słów wartości. Istotnie oprócz pojęcia i dźwięku nic trzeciego w słowie zdaje się tkwić niemoże. A jednak sądzę że o uczuciowych wartościach mówić wolno. Bo chociaż może barwa uczuciowa nie tkwi w słowie samem jako składnik odrębny, to przecież z nas na słowo spływa jak światło - i barwi je. A słowo samo w nas te barwy budzi - działając czy pojęciową treścią czy brzmieniem, czy właściwą kombinacyą tych dwóch elementów - ale działając także i w inny jeszcze, nie tak bezpośredni i prosty sposób. Często bowiem niemożna dojść przyczyny, dlaczego dwa słowa zupełnie to samo - zdaje się znaczące, odmiennie zupełnie odczuwamy. Zależeć to może od drugiego elementu, od dźwięku, prawda. Ale dzieje się to samo i tam, gdzie dźwiękowa wartość jest nam sama przez się widocznie obojętną. I to prawda, że nieraz można ów odcień uczuciowy sprowadzić do pewnego, na razie nie zróżnicowanego, odcienia w znaczeniu. Ale ten

47

odcień w znaczeniu bodaj że już jest wtórny, że wyrobiony został właśnie ową uczuciową barwą. Zresztą często i tego odcienia dopatrzeć trudno. Dlaczego niewiasta, kobieta, podwika, znaczy to samo – a i nie to samo? – Dlaczego płakać, łzy wylewać, lać łzy, beczeć, mazać się – oznaczają jedno a znaczą niejedno? – Dlaczego nam zanurzać się wolno tylko w „morzu" a słońcu w „oceanie?" – Dlaczego harfiarki czeszki na naszych dziedzińcach grają na harfach, ale nie „uderzają w struny harfy"? – dlaczego są ludzie co wstydzą się świni a nie sobie nie robią z bezrogiej? – dlaczego są wyrazy które uchodzą tylko po francusku a inne które wydają się coś znaczyć tylko po niemiecku? – Tysiące takich „Dlaczego?"! – Jedne słowa są przystojne, drugie nieprzystojne – jedne poetyczne, drugie prozaiczne, – jedne podniosłe i poważne, inne pospolite i gminne, a przecież mają wyrażać to samo. Odmienną jest tylko ich barwa uczuciowa. W czemkolwiek leży jej przyczyna, czy jest jawną czy ukrytą, to faktu samego nie zmienia. Najczęściej pochodzi barwa uczuciowa słów z czepiających się ich, naleciałych z rozmaitych dziedzin, ech asocyacyjnych. Ztąd też wynika, że przez poruszenie pewnych strun budzących te echa, można rzucić na słowa barwę uczuciową albo ją przygasłą ożywić. Przypominam i to co powiedziałem o podniesieniu wagi słów przez formę rytmiczną. Poezya dla której tak ważne są uczuciowe

słów wartości, ma także szczególną władzę ich wydobycia.
Mówiąc o obrazowaniu Słowackiego, stwierdziliśmy nadzwyczajną ruchliwość asocyacyjną jego wyobraźni. Obraz wywołuje obraz i staje obok niego albo nawet zdaje się przeświecać przez pierwszy, jakby ów malowany był na szkle. Ztąd owa żywość, zmienność barw, owe porównania tak śmiałe, metafory kojarzące tak odległe ogniwa. Ta sama zdolność kojarzenia rzuca poecie na słowa barwy uczuciowe. Pochodzenie ich usuwa się niekiedy tak z pod jego świadomości że skłonnym on jest tę duszę słów wyprowadzać z jakichś mistycznych pierwiastków, jak wynika ze strof następujących:

-- <u>Któżby nie zajrzawszy</u>
<u>W krainy ducha</u>, wiedział: co to znaczy
Że jednych słów jest kolor w oczach zwarzy,
Inne jakoby z tęcz wite przez tkaczy,
A drugie — całą woń swoją wydarzy,
Gdy przyjdą wieszczowi w rozpaczy,
To w długą rymu kładną się kolumnę
Bezwładne — ciche — jako trupy w trumnę?

Więc kiedy trzeba to ci w ludzi usta
Duchowie kładą żyjące wyrazy:
Czasem są jako błyskawica pusta,
Monumentalne rumieniąc głazy...
Czasami niańka małe dziecko kusta
A w pieśni boże mu daje rozkazy,
A sama nie wie, jakie w pierś dziecięcy
Wrzuciła ziarno — aż zeń wyjdą czyny...
(R.V P.1. st.28.29.)

Metafory personifikujące wykłada poeta w zasadniczej swojej myśli mistycznej, sądząc że drzemie w nich świadomość że duch niegdyś w tworach niższych, w kształtach nawet natury nieożywionej. „Więc piersi róż, więc włosy palm, więc głowa kolumny ...” Język jest mu księgą świętą, w której złożone są tajemnice praw boskich. „Poeci są - <u>odgrzebywaczami słów duchów</u> ... a słowa te do rymu wzięte mają potęgę rewelacyjną, tj. <u>dzwonią jakiemś tajnem wspomnieniem</u> w każdym duchu ...” Owo tajne wspomnienie to zresztą doskonałe określenie tego właśnie, co nazywamy barwą uczuciową słów. W istocie uświadomienie jej przychodzi do nas jak jakieś wspomnienie którego początków niepamiętamy; zdaje nam się że przez słowo przebrzmiewa jakieś echo odległe: - wrażenie wywołane szeregiem asocyacyj poza progiem świadomości leżących podobnych promieniom idącym przez próżnię rozbłyskających dopiero uczuciową barwą na [illegible].

— Są też jednak i wypadki prostsze gdzie ogniwa asocyacyjne leżą na wierzchu. Kilka razy wymienia Słowacki imiona własne, w których asocyacye czepiające się źródłosłowa lub dźwięku pobudzają jego wyobraźnię lub zdają mu się mieć ukryte głębsze znaczenie. W tych wypadkach charakterystyczną jest tylko konieczność z jaką mu się te skojarzenia narzucają i żywość wywołanych niemi obrazów. Rytygier - jest mu rycerzem - tygrysem, Popiel - synem popiołów, Jadwiga - tą, która jak widzi,

Bolesława - ochrzczono bolem ojca, którego
boli sława stracona. Podobieństwo nazwy
Niemca do słowa „niemy" budziło w nim
myśl, że jest to polska nazwa Styksu,
którego wodę pijąc duchy gubiły „rzeczy ludzkich
miana". Mały Julek niegdyś pisał poemat
o Wallasie, dlatego tylko że mu to nazwisko
zdało się w sobie streszczać siłę ogromną,
oznaczając rycerza, który wali lasy! Nazwa
góry Łober spodobała się Pysze bo była „straszną".
Czy nie umiemy już jej czuć inaczej - opętani
przez poetę - ale zdaje się że sama w sobie
nazwa ta nic nie ma strasznego. W pozostałym
wyrywku dyspozycyi do Króla Ducha brzmi
ona Łauber-góra; oto źródło pierwotne nocu-
ciowej jej barwy! O potoku Łabędzi pod Kijo-
wem mówi poeta: że

~~że~~ - „potok dziwną jakąś tajemnicą
Nazwan Łabędzim - w myślach był dziewiczy."
Na chłopięciu Bolesławie matka wywiera
straszną przysięgę wyrazami, z których on
nie rozumie żadnego, ale jeden z nich choć
nie pojęty, patrzy na niego przecież okropne-
mi oczyma i przejmuje dreszczem: wyraz
„złota hława!"
W jednym wierszu drukowanym w wydaniu
pośmiertnem (   )
trzy nazwiska, Zaleskiego, Goszczyńskiego
i Sieminskiego(?) parafrazuje Słowacki
w ten sposób: „jeden zaleśne echa wywoływał, -
drugi był który ugaszczał natchnienie, -
trzeci był ptaszeczków sieminieniem."

Kto wie – choć na to niema żadnego dowodu – czy nie przechodziło mu przez myśl kojarzenie własnego nazwiska ze Słowem, pojęciem centralnem jego mistyki. Wszakże jako Król Duch rozumiał się być Słowem narodu – i – zaprawdę – dziwny traf przypadku! – on jest tym, który dał narodowi narzędzie „słowa" najwyższej doskonałości.

Gdy zechce kochać, ja mu dam łabędzie
Głosy, żeby miłość twoją śpiewał.
Kiedy kląć zechce, przeraźnie kląć będzie!...

x

Spotkać się można niekiedy ze zdaniem, że u Słowackiego zjawisko pojawia się zjawisko tak zwanego „barwnego słyszenia". Kwestyi tej przeto muszę poświęcić parę słów. // „Barwne słyszenie", (l'audition colorée, pseudochromaestezya) polega na połączeniu ze słyszeniem pewnych dźwięków – stałych wrażeń barwnych. Zjawisko to obserwowali niejednokrotnie w naszych czasach fizyologowie, jako anomalię występującą u pewnych osób. Tłumaczenia są sprzeczne. Jedni widzą w słuchu kolorowym rzeczywiste sprzężenie wrażeń słuchowych z optycznemi, polegające bądź to na atawizmie (gdyż na niższym szczeblu rozwoju, te same, nie zróżnicowane jeszcze centra nerwowe, przerabiały podniety rozmaitego rodzaju), bądź na korespondencyi bocznych dróg nerwowych (przez co podniety działające ~~na~~

na jeden zmysł mogłyby przenosić się na drogi nerwowe drugiego.) Inni sądzą, że słuch kolorowy jest tylko pseudowrażeniem, które polega na nieświadomej, automatycznej asocyacyi idej; że zatem dodatkowe wrażenie optyczne wywołane dźwiękiem przychodzi nie z zewnątrz, ale z wewnątrz od centrów nerwowych, czyli że jest „wyobrażeniem", branem przez daną osobę tylko z powodu nieświadomenia sobie przez nią asocyacyi, za bezpośredni skutek zewnętrznej podniety. Prawdopodobnie ostatnie zdanie jest słusznem; gdyby nawet wykryto że słuch kolorowy na atawizmie lub korespondencyi zmysłów rzeczywiście polegać może, to i tak zdanie to obalonem nie będzie, bo niewątpliwą jest rzeczą że asocyacye tego rodzaju istnieją, a gdy stopień ich uświadomienia zarówno jak i żywość wyobrażeń mogą być bardzo różne, przeto między uświadomioną asocyacyą pojęciową a automatycznem pseudowrażeniem stopniowanie jest nieskończone. Z takiego tłomaczenia jednakże wynika, że po pierwsze asocyacye u różnych indywiduów mogą łączyć całkiem różne barwy z temi samemi dźwiękami, - a po drugie, że asocyacye pewne mogą być wywoływane i kształcone sztucznie, przez suggestyę i autosuggestyę, mogą być nawet może doprowadzone w ten sposób aż do automatyzmu, i dlatego to badanie takich fenomenów na drugich lub na sobie jest bardzo trudne i podlega ciągłym złudzeniom.

Do poezyi zastosować chciał słuch kolorowy teoretyk symbolistów francuskich René Ghil (Traité du verbe). Wychodząc z zapatrywania że dodatkowe wrażenia barwne, dźwiękowe towarzyszące, są wrażeniami właściwemi (a nie asocyacyjami), wyprowadził ztąd konsekwencyę że gdy polega to zjawisko na pierwotnej jedności ośrodków nerwowych, przeto jest powszechnem; dość zwrócić uwagę na własne wrażenia aby słyszeć kolorowo. Rozumie się że dalszą konsekwencyą jest, że te same dźwięki wywołują stale i powszechnie wrażenie tych samych barw. Obie te przesłanki są nieprawdziwe. Toteż kiedy R. G. pisze wiersze mające wywoływać wrażenia barwne, przewagą pewnych samogłosek „jednego koloru", ten tylko czytelnik może sobie przytem barwy uzmysławiać, który albo ma przed sobą ów klucz kabalistyczny, albo się go na pamięć nauczył. Wyobrażenia barw w ten sposób podawane niemają w sobie żadnej bezpośredniości, żadnej poezyi, nic niemają wspólnego z nastrojem, ale są wydziwane „na sucho", pamięcią i refleksyą. Przypuściwszy jednak że poeta wyhodował sobie nareszcie czytelników, u których przez powtarzanie skojarzenia barwno-dźwiękowe odbywają się już automatycznie, to z chwilą nabycia takiego przymiotu czytelnicy ci stają się zupełnie niezdolni do ~~odczuwania~~ poetyckiego odczuwania. Bardzo łatwo to zrozumieć. Jeśli jak Ghil twierdzi pewne dźwięki (samogłoski zwłaszcza) mają pewne

barwy, to niepodobna będzie poecie usunąć wrażeń barwnych tam, gdzie one wcale nie były zamierzone i gdzie nie mają żadnego, ani treściowego ani nastrojowego sensu. A znowu tam gdzie chodzi o przedstawienie barwnych obrazów trzebaby to czynić słowami, które pojęciowo pewne barwy wyrażają, ale budową swoją dźwiękową nic z temi barwami nie mają wspólnego, lecz przeciwnie budzą swem brzmieniem wrażenia wcale innych barw. W każdym razie mielibyśmy chaos barw bez żadnej możności opanowania go. Chcąc iść za barwą dźwiękową musielibyśmy używać słów w każdym innym względzie mało lub wcale niestosownych – a w dodatku rezultat byłby ten, że wrażenia barwne z takiem poświęceniem wszystkich innych nastrojowych i treściowych pierwiastków osiągnięte, nie miałyby wcale połysku tonów, świeżości, życia, a osiągnięty np. efekt zieleni byłby efektem na zielono pomalowanych sztachet, rumieńce zorzy czerwonością kajdanerów ułańskich, błękit nieba farbką do bielizny. Teorya René Ghila jest stąd w założeniu jak w zastosowaniu najzupełniej niedorzeczną. Może ze względu na tę niedorzeczność i rzekomą fantastyczność jej wyda się to paradoksem, sądzę jednak, że jest ona wynikiem racjonalistycznego charakteru umysłowości francuskiej. Spostrzeżenia, czy przeczucia łączności barw z dźwiękami w nastroju,

Tajności dającej się tylko subtelnem odczuciem uchwycić, francuz Ghil musiał dać formę racyonalistyczną, wziął to za tak pewne à la lettre, i powiedział że A jest czarne, E białe, I niebieskie, O czerwone, U żółte... || Kiedy patrzymy na ciężkie bóle w jakich dusza Francyi rodziła swoją współczesną nastrojową, emocyonalną poezyę, na te próby, kierunki, spory i traktaty teoretyczne, doznajemy dziwnego wrażenia. Sympatyzujemy z tem często, uczy nas to niejednego, uświadamiając różne ciemne punkta naszej wewnętrznej wiedzy, ale z zadziwieniem spotykamy się z wywodami lub sporami o rzeczach, które wydają nam się tak naturalne, zdaje nam się że słyszymy najelementarniejsze popularyzowanie pewnych prawd w tych uczonych traktatach, że za nowe objawienie przedstawiają nam tu rzeczy odwieczne. Bo to, co racyonalizm francuski musi z siebie z ciężkim bólem, z najgłębszych zakątków jaźni wydobyć, my to już mamy od dawna, przez Słowackiego. Mamy ów język co „nie mówiony lecz z ducha słyszany" — słyszymy „muzykę duchów w kolorów zamieszce", słyszymy i to, co w ogrodach śpiewa smętnie — i myśli." Nie potrzebujemy uczyć się u Baudelaire'a co jest „la langage des fleurs et des choses muettes," ani tego co jakby hasło powtarza sobie Młoda Francya:

„Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,

56

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

I to jest u Słowackiego, ale też właśnie tylko to, – a od uznania takich związków między dźwiękiem i barwą, do „słyszenia barwnego" na modłę Renè Ghila, droga bardzo daleka. || Związki między barwą a dźwiękiem polegają na tem, że barwa i dźwięk mogą posiadać niektóre cechy wspólne, lub przynajmniej zbliżone. Są to cechy może ważne – ale zawsze drugorzędne tylko. Że takie wspólne cechy istnieją, wskazują na to już metafory codziennego języka. Zarówno o dźwięku jak o barwie używamy określeń: jasny, ciemny, – jaskrawy, przytłumiony, – wesoły, ponury, – żywy, mdły, – itp. Na dnie wszystkich tych określeń leży w gruncie rzeczy to samo; wszystkie możemy sprowadzić do jednej zasadniczej różnicy, to jest do różnicy jasnego i ciemnego, z której to różnicy dopiero wypływają dalsze konsekwencje uczuciowe. Określenia jasny i ciemny – właściwe są barwie; zastosowane do dźwięku stają się metaforą. Czem się więc ta metafora uzasadnia? Jakie przymioty dźwięku określamy wyrazem „jasny" – a jakie wyrazem „ciemny" – i dlaczego? || Przedewszystkiem trzeba zastrzec, że te określenia nie dotyczą samogłosek pewnych wprost, ale tylko pośrednio. Wogóle jasnemi przedstawiają się nam tony wysokie, ciemnemi niskie. Że jasnemi

57. wydają się pewne samogłoski a ciemnemi inne, pochodzi to właśnie z omówionego już poprzednio ich związku z wysokością tonu, co zawisło od współbrzmienia stale z niemi złączonych tonów pobocznych czyli górnych, nadających im tak zwaną „dźwiękową barwę". Kwestya więc jasności i ciemności samogłosek redukuje się do kwestyi jasności tonów wysokich i ciemności tonów niskich. Że analogia między jasnością i ciemnością w sferze wzrokowej a wysokością i niskością w sferze słuchowej istnieje, to nie ulega wątpliwości. Stwierdza ją już język, używający dla określenia wrażeń słuchowych metafor z dziedziny wrażeń optycznych, stwierdza ją codzienna obserwacya. Przypatrzmy się dzieciom, które zamknięte w ciemnym pokoju chcą się nawzajem nastraszyć. Jakiem posługiwać się będą dźwiękiem? Wiemy ~~niezawodnie~~ to wszyscy doskonale i możemy liczyć na to z niezawodną pewnością, że będą mówić głosem <u>przyciszonym</u>, <u>grubym</u> i <u>powolnym</u>: u-u-u. <u>U</u> jest samogłoską o tonach górnych niskich, samogłoską więc o barwie ciemnej. Jeśli zaś te same dzieci straszyć się będą przez nagłe zażegnięcie jaskrawego światła, to uczynią to <u>szybko i</u> <u>niespodziane</u>, z ~~przeraźliwym~~ z głośnym piskiem, przeraźliwie wysokim w tonie, prawdopodobnie brzmiącym „iii"; samogłoska zaś <u>i</u> ma tony górne wysokie, jest jasną. W pierwszym wypadku ujawniają się związki

między ciemnością - w dziedzinie optycznej, - powolnością - w dziedzinie ruchu, - niskością w dziedzinie słuchowej; - w drugim związku podobnież między jasnością czyli jaskrawością w dziedzinie optycznej, - nagłością w dziedzinie ruchu, - wysokością w dziedzinie słuchowej. A nadto ujawnia się i związek między napięciem i wysokością tonu, o którym już wspominałem przy innej sposobności. || Jaka jest przyczyna tych związków, nie jestto dostatecznie wyjaśnione, sądzę jednak że niemożna tu myśleć o jakiejś zależności wzajemnej, ale że raczej mamy tylko do czynienia z pewnym paralelizmem w sferze odczuwania. Jeden szereg pobudek możnaby nazwać pozytywnym, drugi negatywnym; - wszakże ciemność jest negacyą światła, a tony najniższe, o najmniejszej ilości drgań, przestają wcześnie działać na zmysł słuchu. Jak samogłoski - skutkiem związku z wysokością tonu - należą do szeregu pozytywnego lub negatywnego, tak samo i barwy, stosownie do stopnia swej ~~[illegible]~~ jasności, albo raczej powiedzmy - żywości. Niemożna z tego wydedukować aby pewne samogłoski miały pewne stałe związki z barwami, ale z owego paralelizmu można w praktyce ten zrobić wywód, że przy odczuwaniu stanem pewnej barwy, można ją suggerować silniej, przez użycie odpowiednich fonetycznych, albo z pomocą tego środka rozświetlić ją w naszej wyobraźni - albo przy-

ciwi. Przytem zapominać nie trzeba, że dźwiękowa wartość samogłosek nie jest stała, ale w wysokiej mierze zawisła od ich pozycyi. – W taki to sposób dźwięk, wprawdzie zawsze pomocniczo tylko, ale bądź co bądź może wpłynąć na naszą wzrokową wyobraźnię – i w tem znaczeniu, mając na myśli ów paralelizm wrażeń wzrokowych i słuchowych pozytywnego lub negatywnego szeregu, możnaby mówić o onomatopei optycznej. – Z „audition colorée" ma to związek chyba bardzo daleki. – Legenda o „barwnem słyszeniu" Słowackiego powstała z kombinacyi niedostatecznej znajomości istoty tego zjawiska z jednej, i fałszywego rozumienia tekstów z drugiej strony. Ciekawem jest że pozytywnym przykładem niepoparto tego twierdzenia ani razu, ale przytaczano tylko słowa, w których Słowacki rzekomo do takiego słyszenia się przyznaje. Gdyby nawet naprawdę te słowa tak należało rozumieć, to niedowodziłoby niczego, tak jak nie dowiódłby niczego ten, któby nas w dyskusyi starał się przekonać że jest głuchoniemym. Z zapoznaniem jednakże tej prostej prawdy – czepiono się nie faktów, ale – „twierdzeń" Słowackiego, na dobitek zaś twierdzeń... których on wcale nie wypowiedział!

Oto te „dowodowe" teksty; wszystkie pochodzą z Króla Ducha:

R. I, P. 1, st. 53:

(Dusza ...) ciągle echem duchowego świata
Gadała – ciągle z jego odległości –
Z tych głębin – gdzie ćma niewidzialnych lata
Jasno-czerwonych słów, sztyletowości
Szepczących – brała strażą siłę sztychu...

R. V. P. 1. st. 28

---- Którzy nie zajrzawszy
W krainy ducha, wiedzieć: co to znaczy
Że jednych słów jest w oczach kolor krwawszy,
Inne jakoby z łez wite przez tkaczy,
A drugie – całą woń swoją wylawszy,
Gdy przyjdą na ton wieczorowi w rozpaczy,
To – długą rymu kładną się kolumną
Bezwładne – ciche – jako trupy w trumnę.[2]

R. V. P. 4. st. 17

I dalej szła pieśń tkała w ogniach cała,
Kolor jawiąca w słowach doskonale,
Klejnoty oczu – białą perłę ciała,
Ust uśmiechnionych najżywsze korale...

We wszystkich tych tekstach mowa jest o barwnych słowach, a nie o barwnych dźwiękach. Słowa zaś nie są przecież samym dźwiękiem, ale symbolem wyobrażeń; mają treść, a dźwięk może co najwyżej wrażenie barwności podnosić, sposobem takiej „onomatopei optycznej" o jakiej mówiłem. Najwyraźniej to widać w ostatnim z cytowanych ustępów, bo przecież pieśń, o której tam mowa – „że kolor w słowach jawi", mamy w tekście; możemy więc sprawdzić, jakiemi środkami ona to czyni. Oto mówi o „ust

koralach," o śmiesznem tonie" - a więc tak a nie inaczej pisze „białą perłę ciała" i „ust uśmiechniętych najżywsze korale." Interpretacja tego jest całkiem elementarna i nie potrzebuje żadnego naciągania. Tego, co się „barwnem słyszeniem" nazywa, niema tu ani śladu. A tak samo i w ustępach poprzednich. W drugim, samo zestawienie określeń rozmaitych - gdzie obok onych „koloru krwawego" są inne - „tęczowe", i jeszcze inne - „bezwonne", ciche" i „martwe", wskazuje, że określone są tu „słów" nastroje. W pierwszym wreszcie przykładzie „jasno-czerwone" słowa są bardzo piękną metaforą. Jeszcze mniej nadaje się do dowodu ów ustęp rapsodu drugiego, gdzie mowa o języku blasków. O tem mówiłem już szczegółowo w innym związku. Ów język blasków z tego już prostego powodu nie może za dowód „barwnego słyszenia" być powoływany, że nie jest on przedmiotem „słyszenia" w ogóle, zupełnie się bowiem z „dźwięków nie składa. Tak więc twierdzenie o barwnem słyszeniu Słowackiego niema najmniejszej podstawy. Jest ono tylko wyrazem pewnej pasyi poszukiwania curiozów, pasyi niebezpiecznej, bo stającej zbyt często w sprzeczności z inną, szlachetniejszą - poszukiwania prawdy. Cytowane jednakże jako rzekomy dowód barwnego słyszenia ustępy, są z innego względu bardzo ciekawe i godne uwagi. Demonstrują ~~dalej~~ one doskonale wzrokowy cha-

62.

rakter wyobraźni Słowackiego, który nastrój słów na ich nastrojowy wzrokowy odpowiednik przekłada. Demonstruje dalej sposób odczuwania barwy właściwy temu poecie, tem że za ów wzrokowy odpowiednik służy właśnie wizya barwy. Barwa jest mu bowiem najbardziej bezpośrednim wykładnikiem nastroju, jak tego nieporównanie koncepcya owego „Języka blasków" dowodzi. Dlatego barwą charakteryzuje nastrój słów, co więcej, nastrój zasadniczy całych utworów poetyckich. W „Krytyce krytyki i literatury" pisze, (wkładając to w usta Szekspira) że sam się dziwi kolorytowi który jego dzieła jedno od drugiego rozróżnia; Sen nocy letniej wydaje mu się błękitnym i księżycowym, Makbet szarym i czerwonym...

W barwie streszcza się nastrój; ale że za wzrokowy odpowiednik poematów służy to, w czem nic co innego, ale właśnie tylko sam czysty nastrój się streszcza, dowodzi znowu jak ważnym czynnikiem jest nastrój w twórczości Słowackiego, jak bardzo ona, jak na wskroś, przejęta jest pierwiastkiem ~~try~~ lirycznym.

x x
x

Końcl Druk.

IV

W Przewyrownaniu!!

Do Kollegów!!

